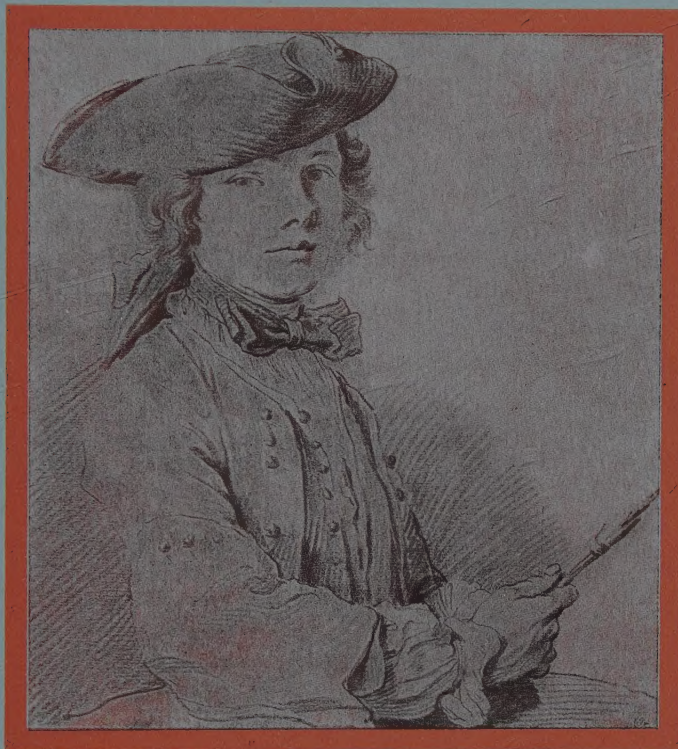


GAZETTE *DES* BEAUX-ARTS

SEPTEMBRE 1954



GEORGES GAILLARD : DEUX SCULPTURES DE
L'ABBAYE DES MOREAUX A OBERLIN, OHIO. ¶
WINSLOW AMES : SOME PHYSICAL TYPES FAVORED
BY WESTERN ARTISTS. ¶ M.-E. SAINTE-BEUVE :
LE TOMBEAU DE PHÉLYPEAUX DE LA VRILLIÈRE A
CHATEAUNEUF-SUR-LOIRE. ¶ HEINRICH SCHWARZ :
A PORTRAIT DRAWING BY EDMÉ BOUCHARDON
(NOTES ON DRAWINGS). ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur
PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N° 140

Fondée en 1859 par CHARLES BLANC
19 EAST 64 STREET — NEW YORK

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

CONSEIL DE DIRECTION

JUAN CARLOS AHUMADA, Président de la Société des Amis du Musée de Buenos Aires;
JEAN ALAZARD, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Alger;
SIR LEIGH ASHTON, Director, Victoria and Albert Museum, London;
ALFRED H. BARR JR., Director of the Collections, Museum of Modern Art, New York;
BERNARD BERENSON;
THOMAS BODKIN, Former Director, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, England;
J. PUIG I CADAFALCH, Professeur à l'Université de Barcelone, Barcelone;
F. J. SANCHEZ CANTON, Directeur du Musée du Prado, Madrid;
JULIEN CAIN, Administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Paris;
FREDERICK MORTIMER CLAPP, Director, The Frick Collection, New York;
SIR KENNETH CLARK, Former Director of the National Gallery, London;
W. G. CONSTABLE, Curator, Department of Paintings, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
WALTER W. S. COOK, Director, Institute of Fine Arts, New York University, New York;
WILLIAM B. DINSMOOR, Prof., Exec. Officer, Dept. of Fine Arts, Columbia Univ., N. Y.;
GEORGE H. EDGELL, Director, Museum of Fine Arts, Boston, Mass.;
MME ELENA SANSINEA DE ELIZALDE, Présidente de la Société des Amis de l'Art, Buenos Aires;
DAVID E. FINLEY, Director, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
EDWARD W. FORBES, Former Director of the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass.;
HELEN C. FRICK, Director, Frick Art Reference Library, New York;
MAX J. FRIEDLANDER, Former Director of the Kaiser Friedrich Museum, Berlin;
PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle, Suisse;
AXEL GAUFFIN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm;
BLAKE MORE GODWIN, Director, Toledo Museum of Arts, Toledo, Ohio;
GUSTAV GLUCK, Former Director of the Kunstgeschichte Museum, Vienna;
SIR PHILIP HENDY, Director, National Gallery, London;
FISKE KIMBALL, Director, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.;
JACQUES MARITAIN, Professeur, School for Advanced Studies, Princeton, N. J.;
EVERETT V. MEEKS, Dean, School of the Fine Arts, Yale University, New Haven, Conn.;
B. MIRKINE-GUETZEVITCH, Président, Société d'Histoire de la Révolution Française, N. Y.;
C. R. MOREY, Prof., Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, N. J.;
DUNCAN PHILLIPS, Director, Phillips Gallery, Washington, D. C.;
CHARLES PICARD, Membre de l'Institut de France;
LEO VAN PUYVELDE, Conservateur en Chef hon. des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique;
DANIEL CATTON RICH, Director, The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill.;
JOHNNY ROOSVAL, Director, Institute of Fine Arts of Stockholm;
PAUL J. SACHS, Prof., Harvard University, Former Assist. Dir., Fogg Museum, Cambridge, Mass.
REYNALDO DOS SANTOS, Président de l'Académie des Beaux-Arts du Portugal;
FRANCIS H. TAYLOR, Director, Metropolitan Museum of Art, New York;
W. R. VALENTINER, Director-Consultant, Los Angeles County Museum, Los Angeles, Cal.;
JOHN WALKER, Chief Curator, National Gallery of Art, Washington, D. C.;
ERIC WETTERGREN, Honorary Superintendent, National Museum, Stockholm.

GEORGES WILDENSTEIN, Directeur;
ASSIA R. VISSON, Secrétaire Général, Managing Editor;
MIRIAM PEREIRE, Administrateur.

DEUX SCULPTURES DE L'ABBAYE DES MOREAUX A OBERLIN, OHIO

LES sculptures de l'abbaye des Moreaux sont connues par d'anciennes publications datant du XIX^e siècle et accompagnées de mauvaises gravures¹. En 1921, Kingsley Porter, visitant les ruines du monastère, trouva les murs recouverts par une épaisse végétation de lierre : les sculptures, dit-il, n'avaient sans doute pas été vues depuis que Longuemar en avait relevé les inscriptions, plus d'un demi-siècle auparavant².

1. REDET, *Notice sur l'ancienne abbaye des Moreaux*, dans : "Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest", 1844, t. XI, pp. 277-286; AMÉDÉE BROUILLET, *Indicateur archéologique de l'arrondissement de Civrai*, Civrai, 1865, pp. 356-361; DE LONGUEMAR, *Epigraphie du Haut-Poitou*, dans : "Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest", 1863, t. XXVIII, pp. 207-208, avec des fac-similés des inscriptions.

2. KINGSLEY PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923, p. 318; ill. 1065, 1067 et 1068.

Depuis, elles passaient pour disparues. M. René Crozet, dans son livre si complet et si bien documenté, parle du souvenir de ces statues, conservé par des dessins³.



FIG. 1. — Grimoard, évêque de Poitiers, sculpture provenant de l'abbaye des Moreaux. Musée d'Oberlin, Oberlin, Ohio. — (Photo. du Musée d'Oberlin.)

Elles existent pourtant encore, et se trouvent dans un petit musée des Etats-Unis, The Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, Oberlin, Ohio (fig. 1, 2 et 4)⁴.

Ce sont deux statues d'évêques, qui étaient adossées au mur, encadrant l'archivolte de la porte. Les têtes manquent : l'une d'elles se voyait encore sur la gravure de 1844; mais sur celle de 1865 les deux statues sont décapitées; à la même date, Brouillet signale dans une niche du transept une tête mitrée en pierre, d'une bonne exécution : c'est probablement celle de l'une des deux statues de la façade, dit-il. Il n'est pas impossible qu'elle soit retrouvée un jour.

L'intérêt des statues qui subsistent ne réside pas seulement dans l'excellent style de la sculpture, mais aussi dans les inscriptions qui les accompagnent : l'une donnant un commentaire iconographique tout à fait extraordinaire, les deux autres indiquant le nom des personnages et permettant ainsi de dater cet ensemble de façon très précise.

La première inscription est gravée sur l'archivolte de la porte : VT FVIT INTROITVS TEMPLI SCI SALOMONIS SIC EST ISTIVS IN MEDIO BOVIS ATQVE LEONIS. En effet, les statues d'évêques, à droite et à gauche, sont montées sur les avant-corps de deux animaux, en plein relief; l'un, assez bien conservé, est un bœuf et l'autre, à demi-brisé, un lion.

3. RENÉ CROZET, *L'Art roman en Poitou*, Paris, 1948, p. 210.

4. L'étude que nous publions ici a été présentée d'abord aux *Journées d'art roman de Poitiers*, en avril 1950. Nous y apportons quelques retouches après avoir pris connaissance de la dernière et plus complète publication sur ce sujet : WOLFGANG STECHOW, *Two Romanesque Statues from Poitou*, "Allen Memorial Art Museum Bulletin," vol. VII, n° 2, Winter 1949-1950. Une brève notice et d'excellentes photographies avaient paru dans le même "Bulletin", V, déc. 1948. Je garde un très reconnaissant souvenir de l'accueil que j'ai reçu à Oberlin College lorsque je l'ai visité.

L'allusion au Temple de Salomon est surprenante, car la porte du Temple n'était pas encadrée par un lion et un bœuf, mais par les deux fameuses colonnes d'airain ⁵.

Une explication est proposée par Redet ⁶ : il s'agirait des dix bases d'airain décrites ensuite, qui étaient décorées de lions, de taureaux et de chérubins. Mais rien dans le texte biblique ne suggère une disposition symétrique des lions et des taureaux, ni une signification symbolique de ces animaux. Les dix bases en question étaient probablement des chariots portant des bassins pour le service de l'eau, et n'avaient par conséquent pas d'emplacement fixe.

Aussi, la savante exégèse de M. Wolfgang Stechow ⁷ nous paraît-elle superflue. Pour lui, nous aurions ici la fusion de plusieurs traditions iconographiques, dont il retrouve les éléments, identifiés par des inscriptions, sur les mosaïques du Mont-Nebo et de Mâ'in, en Transjordanie : le sanctuaire chrétien est identifié avec le Temple de Salomon comme lieu de sacrifice, où « l'on offrira des taureaux sur les autels » ⁸ ; le Christ apportera la paix, « et le lion mangera du fourrage comme le bœuf » ⁹.

Mais ce lion et ce bœuf ne sont ici que les consoles des statues et n'ont pas forcément une valeur symbolique. Nous pensons plutôt que le rapprochement établi par l'inscription a été imaginé après coup par un clerc, en présence des sculptures déjà achevées : le souvenir imprécis du texte biblique a pu inspirer à un demi-savant cette allusion inexacte. On trouve souvent, en Espagne



FIG. 2. — Guillaume Adelelme, évêque de Poitiers, sculpture provenant de l'abbaye des Moreaux. Musée d'Oberlin, Oberlin, Ohio. — (Photo. du Musée d'Oberlin.)

5. *I Rois*, VII, 15 et sq.

6. *Op. cit.*, Cf. *I Rois*, VII, 27 et sq.

7. *Op. cit.*

8. *Ps.* L (LI), 19-21.

9. *Isaïe*, XI, 7.



FIG. 3 A. — Console du linteau. — Portail du Pardon.
église Saint-Isidore, à Léon, Espagne. — (Cliché de l'auteur.)

notamment, pour soutenir le linteau d'une porte, des consoles en forme de gueules monstrueuses, de têtes d'animal, lion ou bélier. Les statues qui encadrent la porte du Pardon, à Saint-Isidore de Léon sont montées sur des avant-corps de taureaux très semblables à ceux des Moreaux (fig. 3 A et 3 B). Ils sont seulement, dans l'abbaye poitevine, traités avec plus d'ampleur encore, parce que nous sommes dans la région où la sculpture romane a pratiqué avec prédilection la ronde-bosse et produit les belles statues équestres de Constantin.

Mais, en dépit de la prétentieuse inscription, il ne convient pas, croyons-nous, d'adopter pour de simples consoles une telle explication symbolique.

Les deux autres inscriptions sont placées entre les statues et l'archivolte, sur trois lignes. Elles sont conservées, en même temps que les sculptures, au Musée d'Oberlin. On lit,

(à droite) :

DS : MISEREATVR : GVILELMI : ADALELMI
PICTAVENSIS EPI : ET : ARNAVDI : ARCHIDI
ACONI : PAT : NR :

(à gauche) :

DS : MISEREATVR : GRIMOARDI :
PICTAVENSIS EPI : ET : ARNAVDI :
ARCHIDIACONI : PAT : NR :

Ces personnages sont, évidemment, les bienfaiteurs de l'abbaye et sans doute les constructeurs de l'église. Guillaume II, surnommé Adelelme, 55^e évêque de Poitiers, consacré en 1124, fut exilé en 1130, rappelé en 1135, et mourut en 1140. Pendant son exil, le siège fut occupé par Pierre III de Chatellerault, qui compte comme 56^e évêque de Poitiers. Si bien que Grimoard, succédant à Guillaume Adelelme en 1140, ne fut que le 57^e. Il n'occupa le siège épiscopal que peu de temps, car il mourut en 1141 ou 1142¹⁰.

10. DREUX DU RADIER, *Bibliothèque historique et critique du Poitou*, cité par BROUILLET, *Op. cit.*, p. 357.



FIG. 3 B. — Console d'une statue. — Portail du Pardon,
église Saint-Isidore, à Léon, Espagne.
(Cliché de l'auteur.)

L'archidiacre Arnaud leur survécut longtemps : son nom apparaît fréquemment dans les documents entre 1142 et 1155¹¹. M. Wolfgang Stechow¹² rappelle à ce propos que l'évêque de Poitiers était alors le célèbre Gilbert de la Porée, et relève dans les textes contemporains de très intéressants détails sur l'archidiacre, dont les fonctions avaient commencé sous le pontificat des deux évêques précédents. Arnaud, surnommé "*qui non ridet*", ne partageait pas les vues de Gilbert sur la Trinité : en compagnie d'un autre archidiacre, Calon, qui devait devenir évêque de Poitiers, il entreprit d'aller à Rome, pour recourir au pape, qu'ils rencontrèrent à Sienne en route pour la France; soutenus par saint Bernard, ils obtinrent la rétractation de Gilbert au Synode de Reims, en 1148.

Il ne nous paraît pourtant pas nécessaire de supposer avec M. Stechow que le désaccord d'Arnaud et de son évêque fut la cause pour laquelle les moines des Moreaux ont choisi les deux prédécesseurs de Gilbert, plutôt que Gilbert lui-même, pour leur rendre hommage en plaçant leur statue à la porte de leur église. Mais, surtout, les abréviations "*PAT NR*" ne peuvent pas être lues "*patris nostri*" et ne sont pas le titre affectueux que les Bénédictins auraient décerné à l'archidiacre, chargé par l'évêque de la visite annuelle de leur monastère : il s'agit simplement, à la suite de l'invocation "*Dominus miseratur...*", de la prière, "*Pater Noster*".



FIG. 4. — Console d'une des statues provenant de l'abbaye des Moreaux. Musée d'Oberlin, Oberlin, Ohio. — (Photo. du Musée d'Oberlin.)

11. REDET, *Op. cit.*, p. 280, n. 1.

12. *Op. cit.*

Il est donc vraisemblable que les deux évêques de Poitiers, Guillaume Adelelme et Grimoard, ont aidé les moines à bâtir leur église; les dates très rapprochées de leur mort permettent de penser qu'ils ont travaillé l'un et l'autre à la même œuvre. L'archidiacre Arnaud les avait secondés tous les deux : c'est lui qui a dû faire pla-



FIG. 5. — Statue de saint Jacques, détail de la robe.
Portail des Orfèvres, cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle. (Photo. Mas.)

cer au portail, en signe de gratitude, l'effigie des deux bienfaiteurs, probablement peu après la mort du second.

La date ainsi fournie est d'autant plus importante que nous ne possédons aucun document sur l'histoire de l'abbaye à cette époque et que l'étude de l'art roman poitevin est particulièrement pauvre en données chronologiques précises. Comme le remarque Redet¹³, on peut être surpris que les auteurs de la *Gallia Christiana* n'en aient point tiré parti, pour suppléer aux chartes qui leur manquaient. La première date qu'ils donnent est celle de 1170, fournie approximativement par un acte dans lequel est mentionné un abbé des Moreaux du nom de Guillaume.

La présence de statues de fondateurs à la façade d'une église n'est pas aussi rare qu'on a pu le croire. L'exemple le plus célèbre est celui de Moissac, où deux

abbés ont eu leur effigie sculptée peu après leur mort : Durand, sur un pilier du cloître, parmi les apôtres, et Roger, en haut de la façade. M. Crozet¹⁴ cite en Poitou quelques exemples de statues qui ne sont pas nimbées et représentent vraisemblablement des personnages historiques, malheureusement anonymes, à Saint-Pierre-de-Curçay, Maillezais, Prahecq, Luçon et Chail. Aucune n'occupe, comme aux

13. *Op. cit.*, p. 281.

14. *Op. cit.*, pp. 210-211.

Moreaux, une place prééminente, d'ordinaire réservée aux saints. Mais l'authenticité des évêques nommés ici dans les inscriptions est incontestable.

Les statues de l'abbaye des Moreaux sont un bon exemple du goût que les sculpteurs romans de l'ouest de la France ont eu pour la ronde-bosse. Sans être complètement détachées du fond, comme le sont les animaux des consoles, elles sont pourtant traitées en plein relief dans les trois dimensions, et leur corps présente une épaisseur presque normale. Mais, d'autre part, le modelé est volontairement simpli-



FIG. 6. — Statuette des voussures. — Portail occidental de l'église d'Aulnay. (Photo. P. Devinoy.)

fié, formé de grands plis écrasés, de grands aplats sur lesquels joue la lumière, accentuant ainsi le relief. Le galbe des figures est également caractéristique des mêmes provinces : présentées de face, elles n'ont cependant aucune raideur. La robe moule les hanches larges, puis se rétrécit au-dessous, pour s'évaser enfin dans le bas, formant des courbes d'une grande élégance.

Le Poitou et la Saintonge conservent d'assez nombreuses statues comparables à celles des Moreaux, pour la plupart cependant traitées avec moins de largeur, quelques-unes peut-être d'une date moins avancée. Les plus remarquables sont celles de Saint-Amant-de-Boixe, la *Vierge de l'Annonciation* à la façade de Notre-Dame-la-Grande de Poitiers (fig. 8), les statues de Châteauneuf-sur-Charente, de Fénieux, de Pérignac (fig. 9). Ces mêmes formes ont été traitées d'abord dans les petites

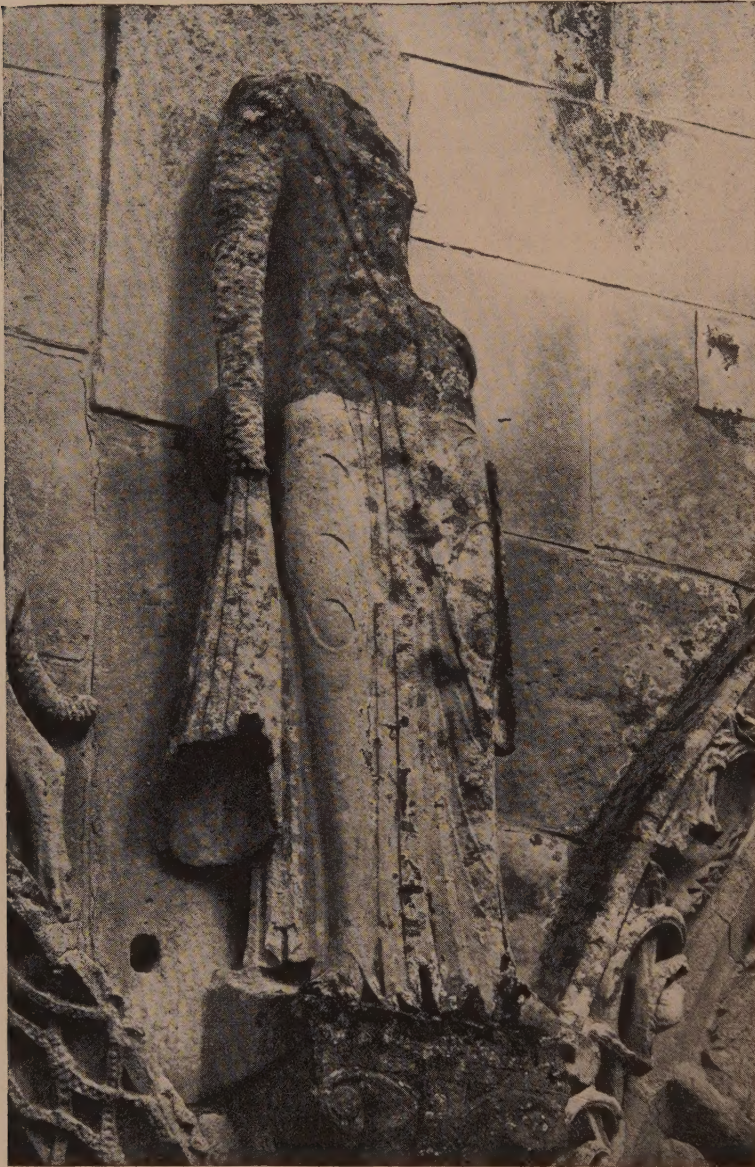


FIG. 7. — Statue. — Façade occidentale de l'église de Chadenac.
(Photo. P. Devino.)

dimensions des statuette d'Aulnay (fig. 6) et sur les voussures des nombreux portails qui dérivent de ce modèle. Elles s'épanouissent, vers 1140, dans les grandes statues de Chadenac (fig. 7), dont le style est le plus proche de celui des Moreaux.

Où trouve-t-on ailleurs ce relief, ce modelé et ce galbe? La sculpture du Languedoc est très différente : née de la taille de réserve en cuvette, elle traite le relief à deux dimensions, en diminuant et transposant la troisième; elle modèle par traits calligraphiques ou par plis en bandelettes, et se souvient toujours du dessin. Le style languedocien est reconnaissable à Angoulême, dans les parties basses de la façade, et dans bien des exemples de la région.

Mais le style particulier de l'Ouest, celui des Moreaux, est tout autre. C'est en Espagne que nous trouverons des rapprochements possibles et peut-être

les sources de cet art : à Léon, la sculpture commence par la ronde-bosse, dès le troisième quart du XI^e siècle; à Compostelle, au début du XII^e, apparaît la courbe élégante des figures, ainsi que les grands aplats du modelé, dans les *Apôtres* et, surtout, le *Saint Jacques* du Portail des Orfèvres. Plus tard, Avila et Salamanque ajoutent des raffinements dans le traitement des surfaces et interprètent de façon originale la troisième dimension de l'espace, dans lequel se meuvent toujours très librement les statues. On pourrait être tenté de rapprocher, à cause d'une disposition



FIG. 8. — Vierge de l'Annonciation.
Façade, Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers.
(Photo. P. Devinoy.)

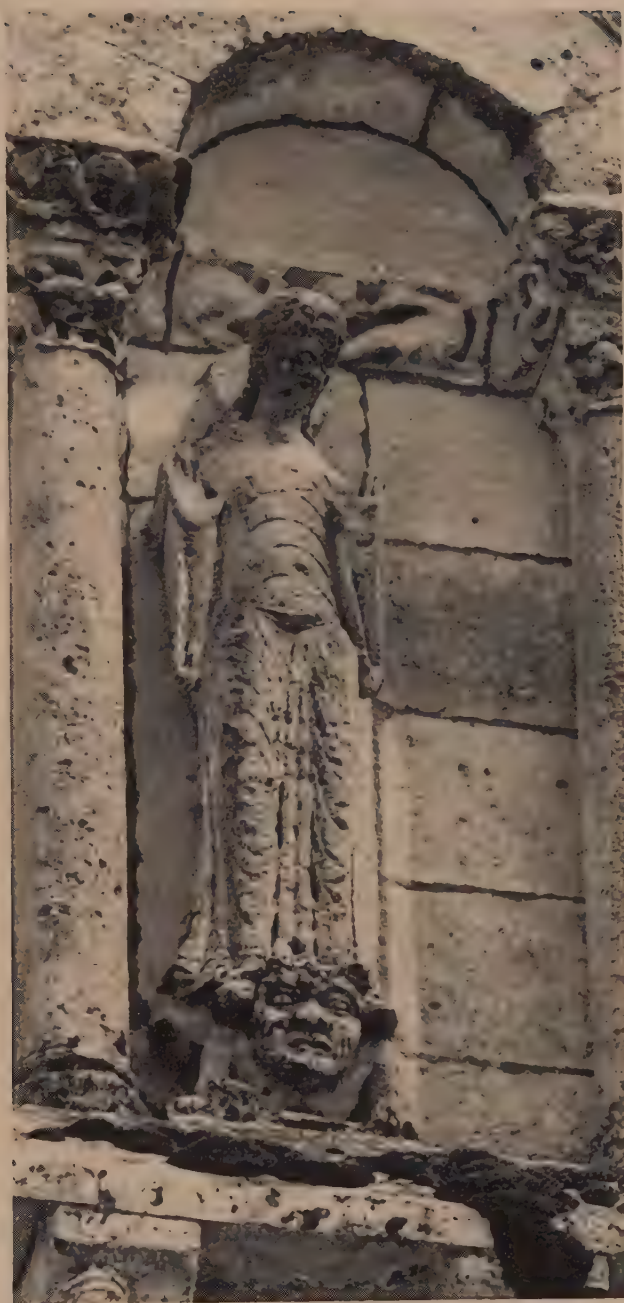


FIG. 9. — Statue.
Eglise de Pérignac.
(Photo. P. Devinoy.)

analogue et exceptionnelle, les statues placées à la hauteur des chapiteaux de la nef à Airvault et à Salamanque; la comparaison serait décevante : sans doute les statues d'Airvault sont-elles bien plus anciennes, mais leur daté, aux environs de 1100, ne justifie pas leur grossièreté; on les dirait taillées à coups de hache, tandis que celles de Salamanque ont une élégance fine et légère. Rien à Airvault ni dans les autres exemples de la région, n'annonce Aulnay ou Chadenac, dont les antécédents se trouvent peut-être au-delà des Pyrénées. L'Espagne n'aurait donc pas seulement inspiré aux sculpteurs de l'ouest de la France la précieuse broderie hispano-mauresque des rinceaux et des monstres décoratifs, mais aussi, en partie au moins, l'art de la ronde-bosse et le délicat modelé de la figure en plein relief.

On a, sans doute, trop étroitement circonscrit à la question toulousaine le problème des relations entre l'art roman de France et d'Espagne ou celui de l'art des pèlerinages : le Poitou et la Saintonge doivent encore apporter beaucoup à cette étude.

GEORGES GAILLARD.

SOME PHYSICAL TYPES FAVORED BY WESTERN ARTISTS



FIG. 1. — Italian, XVI Century.
Bronze plaquette. — Ashmolean Museum,
Oxford, England. Courtesy of the Visitors
of the Ashmolean.

THIS is a preliminary and tentative inquiry into some varieties of physique considered admirable, contemptible, or comic by artists since the Renaissance.

Anyone who has looked at a series of more or less standard representations, such as crucifixes, will have noticed certain shifts in bodily proportion which do not always respond to criteria of style. Anyone who has looked at a similar series, such as photographs of school or college track teams, knows that, little though the ceremonial costume of a track team has changed in two generations, it is possible to date these photographs fairly accurately: that, having discounted the stylized poses of the photographer, the rapidly-changing modes in shaving and haircutting; and the likelihood of persistence of athletic physiques in such a milieu, there are still such things as relative texture of skin or marked development of some unpredictable part of the body, by which the series may be ranged in time. Skin tone in particular seems to be a result

of diet as much as of activity: the comparatively starchy diet of fifty years ago produced effects in contrast to those of our more varied diet, even within identical areas of activity. Anshutz' picture of steel workers in their lunch hour¹, painted more than two generations ago, would look very different if we put into it workers brought up on the American diet of the second quarter of this century and habituated to being more often outdoors without their shirts; and this, I think, would be true even if we controlled the experiment by insisting on the same presumed "racial" stocks and the same height and weight per man.

My curiosity has been roused by the *Constitutional Psychology Series* of

1. Repr. in *Life In America*, catalogue of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art, 1939, No. 271.

Dr William Sheldon², by Dr Ales Hrdlicka's older but classic demonstration of the rapid approximation of second—and third—generation Americans of all origins to the "old American" physiques, by such thorough and amusing studies as Hilaire Hiler's and Bernard Rudofsky's in the field of clothing and nakedness, by Hausenstein's *Der Nackte Mensch in der Kunst* (Munich, 1913), and by such a familiar fact as Rubens' having anticipated the face and figure of Helena Fourment.

Dr Sheldon, investigating the old classifications of physical types and their presumed corresponding temperaments, from the classic humors through Lavater to Lombroso and so down to date, arrived at a method of describing physiques according to their share (on a scale of 1 to 7) in each of three variables. These variables he calls: a) *endomorph*y, in which the digestive apparatus is dominant, and in which the extreme picture would be that of the conventional fat man or mountain of flesh; b) *mesomorph*y, in which muscular development and action are dominant, and the extreme picture would be that of the professional athlete; c) *ectomorph*y, in which the nervous and sensory system is in control, and the extreme would be the fragile person with a high proportion of skin area to bulk.

In Sheldon's anthropometry, a series of ratios, expressed as linear measurements divided by the cube root of weight (i. e., a three-dimensional measure reduced to one dimension)—or as linear measurements of parts of the body divided by height—provides the basis for exact classification. His tables require, of course, to be adjusted for the fact that some physiques change weight from maturity to middle age and others hardly change at all. He and his colleagues find it possible after experience to assign an index number (*somatotype*) by inspection with only a small margin of error: and obviously his whole table of somatotypes was originally the result of an enormous labor of inspection and comparison; but Sheldon's anthropometry is a scientific and successful and serious work, about which incidentally he writes with skill and humor.

The sum of the digits of his index numbers is not less than nine (else the individual is pathologically under-endowed) or more than twelve (and a sum of twelve suggests over-endowment and corresponding difficulties of temperament). No individual is ever lacking in some representation of each of the three factors. Though willing to make a few generalizations, Sheldon is more an inquirer than a dogmatist. It is clear that he has looked at works of art a good deal; he has much to say about the physiques commonly chosen for Christ (2-3-5 or 2-3-6, in other words, high in ectomorphy): he comments on the current high style of the "Li'l Abner" somatotype (1-7-2). I acknowledge being a follower at once of Sheldon and of Mark May; but I am not a trained somatotyper, and must therefore crave Dr. Sheldon's pardon in advance for any gross errors of anthroposcopy in what follows.

If we look rapidly through some familiar œuvres, we shall see not only a well-

2. W. H. SHELDON, M. D., *The Varieties of Human Physique*, New York, 1940; *The Varieties of Temperament*, New York, 1942.

known and oft-remarked alternation between preference for adolescent (early Renaissance) types and for mature (Baroque) ones, between people ten heads tall (Mannerist) or six or fewer heads tall (sometimes Neo-Grec): but we shall see also some fairly clear preferences in general physique.

The people of medieval *Last Judgments*, for example, whether elect or damned, are "little" people, stubby but brittle, with weak square shoulders, legs which seem inadequate to support their chunky bodies, and large heads. Even a man who was constantly exposed to the classical tradition, such as Niccolò Pisano, used these little people in a *Last Judgment* (Pisa Baptistery), where the modeling is classicistic even though the figures are perhaps five heads tall. The medieval single figure is of a different canon, and tends to forecast the standard physique of the turn from the XV Century to the XVI. The late-Gothic person, who begins in Donatello and turns up in such widespread exemplars as the engravings and woodcuts of the Vêrard circle in Paris, the paintings of Van der Goes and Van der Weyden, and the pattern-books of Jacopo Bellini, is tall and slender like the ivory *Virgins* of the XIII Century, but differs importantly in one dimension; he no longer has the columnar near-circular cross-section of the earlier Gothic personage but has become wide across the front, shallow from front to back. We may see the old style lingering in Tilman Riemenschneider (*Adam*, Würzburg) after the young Dürer draws himself as one of the *Couple Walking*³. Or we may see the change from the *Adam*



FIG. 2. — FRANCESCO GRANACCI. — A 3-4-3. — Uffizi, Florence, Italy.
(Though influenced by classical sculpture, apparently a direct observation).
This and all subsequent photos Courtesy of Dr. Walter Gernsheim.

3. ERWIN PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, Princeton, 1943, fig. 28 (No. 1245). A late lingering of the Medieval "little people" is seen in some of the Housebook Master's prints and in such a Verona School drawing as a

and the *Eve* of the Van Eyck altar to the *Fall of Man* of Van der Goes. This late-Gothic person, in various forms from Pisanello and Schongauer to Gozzoli and Memling and even Massys, is an ectomorph; I should say he (and she) ranges from 1-4-5 to the extreme 1-1-7; and it is interesting to see how strangely mixed are the observed, the idealized, and the accidental (fig. 2 and 4). In the panel of Memling's Danzig altarpiece devoted to the *Blessed*, the standard-idealized ectomorph is repeated many times, but almost always with an inconsistently plump little head and a soft and dimply skin which come from close observation of an endomorph; the women are barely recognizable as women. The waistline is more marked than is usual even in ectomorphs, for women's costume was high-girdled and men's costume was tightly cinched at the waist because of the lack of elasticity in cloth tights.

If we look at Pisanello's copies from antique sculpture, we see that even a close observer could fall into the habit of carrying over this accidental effect: his men, though unmistakably of Roman origin, are nipped in the waist, and his women's breasts are high and squeezed together⁴. Indeed, the displaced breast is the most persistent of all the carryovers from costume into anatomy, and so from observation into idealization. Though we know that at many times and in many European societies the bath-house and the bawdy-house provided the only opportunities for female nudes, yet it is clear from occasional exceptions that this mammary deformation did not necessarily result from the nature of the corset. Pisanello's four *Studies of a Woman*⁵, the latter not giving the impression of being a bath-house attendant or courtesan, are full of most beautiful, careful, and accurate reports on the behavior of breasts and armpits when the arms are raised above shoulder level, on the modeling of the shoulders and the small of the back, and what for the period would be a surprisingly "natural" waistline. His *Allegory of Luxury*⁶ is more properly a bit of bawdy-house observation, for the iconology—if it may be called that—seems to belong to the belly-dance.

The personages of Jacopo Bellini, although the modeling of the trunk almost always shows influence of antique sculpture, are still late-Gothic; and the more important the person the more insistently ectomorphic. In Bellini, as in Schongauer and many another XV Century artist, there is not yet an "objectionable" physique: the crucified thieves, the torturers of Christ, and other people with a bad label on them, are differentiated by facial expression only. But there are changes before the end of the century. The thieves of Antonello da Messina's *Crucifixions* are of squattier and less "aristocratic" proportions than Christ: their somatotype would be 2-5-2 or 3-5-2.

Massacre of the Innocents, in the Ashmolean Museum, repr. in the *Vasari Society*, 2nd Series Part IV, No. 1; they are 5 to 5 1/2 heads tall.

4. BERNARD DEGENHART, *Antonio Pisanello*, Vienna [1941], pl. 30.

5. *Op. cit.*, pl. 26.

6. *Op. cit.*, pl. 28.

Artists of provincial origin were likelier to stick to their own (possibly inherited) preferences in physique than artists more directly exposed to ancient sculpture and to modern competition. In Piero della Francesca, despite the feeling of grandeur and statuesque tallness which derives from his motionless serene persons and perhaps from his frequent use of a low eye-point and tall head-dresses, the physique is actually pretty stocky (say 4-4-2) with an occasional elongation for a conservative Christ or an angel. The far more active type of Signorelli is a 2-6-2 (fig. 3), and his long trunk belongs to that type. Signorelli's people are *par excellence* mesomorphs, far more so in action if not in externalities than Michelangelo's; they are as somatotonic in behavior as possible; and it is perhaps only because he was both a pioneer and a provincial that nakedness does not come so easily to his personages as it will to those of Raphael in the Farnesina or those of Dürer's latest pen drawings. Signorelli had little sense of the way a woman moves, and many of his women, though believably powerful, are inarticulate and immobile. Except for the curious satyr-ears with which he marks his fiends, the bad people are differentiated from the good in his frescoes at Orvieto only by action or facial expression. There is so homogeneous a character in his drawings that it is impossible to say, "This figure is invented and the type idealized, and that one is a direct topographical report on a particular model."

It is surprising to see a variety in Mantegna despite his borrowings from ancient sculpture; he troubled to look carefully both at infants and at children of four or five (see the *Virgin and Child with an Angel*, British Museum)⁷; he drew women as believable as the goddesses in the *Venus, Mars, and Diana* of the British Museum, whose somatotypes are slender ones for classicist women, say 2-3-5; he used the endomorphic 7-2-1 as a comic (*Silenus*) or objectionable (*Ignorance*) type; and his Christ is more heroic than the Gothic stereotype, 2-6-1 or 1-6-2. There is a curious tendency in him to abridge the distance from umbilicus to sternum, and to turn the modeling of a muscular man's trunk into a sort of chaplet of lumps around the abdominal oval.

The distinction between nudes drawn from observation and those of similar scale and completeness drawn with consciously inventive intent seems to me to be first clear in Antonio Pollaiuolo. The *Adam and Eve* of the Uffizi, with their realism, their immediacy such that one can feel the sweat of Adam's face and the rounding of Eve's thighs, give the empathic sense of whole persons just as they were. In the *Fighting Nudes*, of the Fogg Museum, and the *Prisoner Led Before a Judge*, of the British Museum, this physical directness gives way to a more formal design influenced by Greek vase-painting. The somatotype of the observed nudes, about 2-5-4, becomes something like 3-4-4 in the formalized and idealized drawings; yet even here the slight occasional lines within the contours are enormously expressive.

7. A. E. POPHAM, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum The Fourteenth and Fifteenth Centuries*, London, 1950, No. 159, pl. CXLV.



FIG. 3. — Florentine, XV Century. — A 2-6-2. — Uffizi, Florence, Italy. (With the shortness from sternum to throat characteristic of the end of the Century).

Except for an increment of fierceness, there is still no particular difference between the bad and the good people.

Piero di Cosimo, for his conscious representations of *Early Man*, chooses a compact and even stubby person, a 5-3-2: Piero of course also uses a Silenus, though not so vastly fat a one as Mantegna's.

When we come to Leonardo, we find a curious difference in physique between the people of his pen sketches, who are big-headed almost to the point of looking infantile, and the observed persons of his anatomical studies. The latter are within a normal range of proportions of head to body, and with the years they grow more and more mesomorphic. Despite the dependence of Leonardo upon observation for these studies, the personages are so infused with his invention of favorite facial types and other aspects of idealism that it is rare to find among them anything that can certifiably be called a portrait. The early silverpoint study for a young *Saint John the Baptist* (Windsor, 12,572)⁸ is certainly a portrait of a particular model, but there is almost

nothing more of this sort until we come to such a late work as the man (Windsor, 12,597) with the heart, lungs, and main arteries indicated; he is almost surely a report on an individual, and clearly a mesomorph (1-5-4) with the strained expression and bony face characteristic of his kind.

When Leonardo's admiration for certain types takes fuller control of his observation, the somewhat more brutalized and also superficially somewhat softer 3-6-1 of the well-known Windsor 12,596 and 12,631 *recto* appear. Leonardo's development of admirable and objectionable types in the form of heads and profiles is too familiar to require more than mention; he did not carry his caricaturing habit into the treatment of the whole body more than once or twice. One surprising drawing is the cut-away study of the anatomy of a woman (Windsor, 12,281), in which the

8. KENNETH CLARK, *A Catalogue of the Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, Cambridge, 1935.

breast is about as masculine as that of Dürer's Eve in the *Fall of Man* engraving; Leonardo could be and usually was very objective in his anatomies, and here either his own maladjustment or the deforming tradition already mentioned turned his hand.

The big-headed people of Leonardo's sketches are akin in physique to the standard of Raphael's drawings, a standard from which he departs only for a few early paintings of the *Crucified Christ*, where an elongated form lingers. Otherwise Raphael shows neither Gothic legacies nor pseudo-aristocratic elongation, but sticks to his canon. His people have the compactness of the gymnast, being very different from the rangy ones of Signorelli or the massive giants of Michelangelo. I should call the women 4-4-2 and the men 2-5-2. Raphael's characteristic gentleness seems to have prevented him from representing anyone as outright unpleasant or ludicrous. He was quite capable of vigorous action, but his executioners and other villains are as much nature's noblemen in physique as any of his other figures. Like most classicists, he smoothed and generalized in approaching the final form of his work, as Middeldorf⁹ has remarked in commenting on the study in the Musée Wicar, in Lille, for the Apollo of the *Parnassus*: the drawing is almost Mantegnesque in brusqueness, economy, and such personal anatomical detail as the very broad and flat areola; the painting rounds off all the corners, and leaves Apollo fairly well-muscled but masked in a thin layer of fat. For a clear comparison of real muscular tension with elegant relaxation look at the back of a leg by Signorelli and then at one by Raphael; but Raphael's women look and feel, in the best kinesthetic and human sense, like women—especially those of the Farnesina. Baccio Bandinelli, whose drawing style depends as much on Raphael as on Michelangelo, succeeds in giving a gigantic look to male nudes who are not really so gigantic as Michelangelo's, by the device of drawing the genitalia almost impossibly small.



FIG. 4. — Attr. to GRANACCI. — A 2-4-5. — Uffizi, Florence, Italy. (An early example of objective study of a type far from the contemporary ideal).

9. ULRICH MIDDELDORF, *Raphael's Drawings*, New York, 1945.

Michelangelo's giants are maladjusted by having to cope with ectomorphic (or as Sheldon calls them in speaking of temperaments, cerebrotonic) personalities, which rob their bodies of some of the power to act. Despite the often immobilizing or torturing effect of the monstrous doubt weighing upon them they move, when they do move, with the magnificence of the self-conscious mesomorph. Though Michelangelo held closely (except in a few early pen drawings) to the colossal 3-6-1 physique, he was sensitive to its variations with age and sex activity. He knew the difference between a nursing mother and a virgin; see the Medici tombs or the *Flood* of the Sixtine Ceiling or the groups at the base of the *Last Judgment* fresco. He knew what happens to bodies in violent motion; see the drawing of the *Fall of Phaeton* (Windsor, 12,766; Popham & Wilde, No. 430, pl. 29).

The Venetians, free of the inhibitions which troubled Michelangelo and his personages, exposed to view a race which differs from his very little at first except in degree of relaxation; Titian's women become slightly more endomorphic (4-5-1) and his men less so (2-5-3). The Veronese woman occasionally turns up very slender in the trunk but with the ample legs and the big round head and neck of Titian. Tintoretto, though scarcely a classicist, smooths off the corners of musculature in passing from drawing to painting: the long-trunked slender men of his flickering studies (often 1-5-4's) become 4-3-4's in paintings, and the younger men sometimes are 2-4-4's who look gently inflated all over.

With El Greco, of course, we come to extreme ectomorphs (1-1-7 or 1-2-7). The unease which we often feel in Greco perhaps rises from the fact that the behavior and apparent temperament of these people are often too somatotonic for their physiques, so that there is a maladjustment inverse to that of Michelangelo's people.

Dürer, besides repeating in his range of physical types the passage from late Gothic to Renaissance that we see in his whole life, seems to have been prevented by his exalted view of the artist's calling or by the very breadth of his interests from giving rein to the Northern fondness for grotesques, except in a few facial caricatures, some animals, and the traditional and obvious places for human beings. Though he often idealized himself, the realistic late self-portrait as a *Man of Sorrows*¹⁰ and the diagnostic one in which he points to his spleen¹¹ are good samples of a more objective point of view.

Just as the *Young Couple Walking* might pass as standard late-Gothic physiques, so the *Venetian Woman Seen from the Back*, of 1506 (Panofsky 1188, fig. 163), and the *Standard-Bearer* engraving of 1502-1503 (Tietze 239) might be taken as standard good-looking young-mature people of the beginning of the high Renaissance. Their somatotypes might be 2-5-3 for the man and 4-4-1 for the woman, against 1-4-5 and 3-3-5 for the late-Gothic couple.

10. PANOFSKY, *Op. cit.*, ill. frontispiece (No. 635).

11. HANS TIETZE and E. TIETZE-CONRAT, *Der Junge Dürer*, Augsburg, 1928; *Der Reife Dürer*, vol. 1, Leipzig, 1937; vol. 2, Leipzig, 1938.

In probably the same year in which he produced the *Kneeling Youth* and *Executioner* (Tietze 27) and other very elongated figures, which are evidently invented, Dürer observed and drew the *Bath-House Girl* (Panofsky 1177, fig. 45, dated 1493)—an exact report on a type whom he would later call *bäuerisch*: short legs, round belly, no cramping from corsets. The *bäuerisch* woman of the *Treatise on Human Proportion* is a smoothed version; the *bäuerisch* man (evidently a plebeian physique in Dürer's view, for all his Herculean ancestry) is close to the Li'l Abner type of the XX Century taste, though with a slight increment of endomorphy. There are occasional other cases of smoothing out: the pen sketch for a *Crucifixion* (Panofsky 588, fig. 279) whose Christ is highly ectomorphic is followed by a metalpoint study from a model who was about a 2-3-6 (one of the common types of Christ); both are preparations for the late and unfinished engraving (Panofsky 218, pl. 280) in which the Crucified is an heroic 2-6-3. Dürer's *published* Christs are generally more mesomorphic than the stereotypes; the most heroic of all is perhaps the risen Christ of the *Mass of Saint Gregory* woodcut.

In the two compositions in which he set out, years earlier, to compare physical and temperamental types, at least one man (the "choleric" of the *Men's Bath* woodcut) is still marked by the cinched belt; while the breasts of all but the fattest woman in the *Women's Bath* drawing (Panofsky 1180, fig. 95) are more like "falsies" than anything of flesh and blood. This immobile bosom continues throughout except in a few direct observations and in concoctions such as the two devils of the *Harrowing of Hell* woodcut; a pendulous teat or one with any quasi-

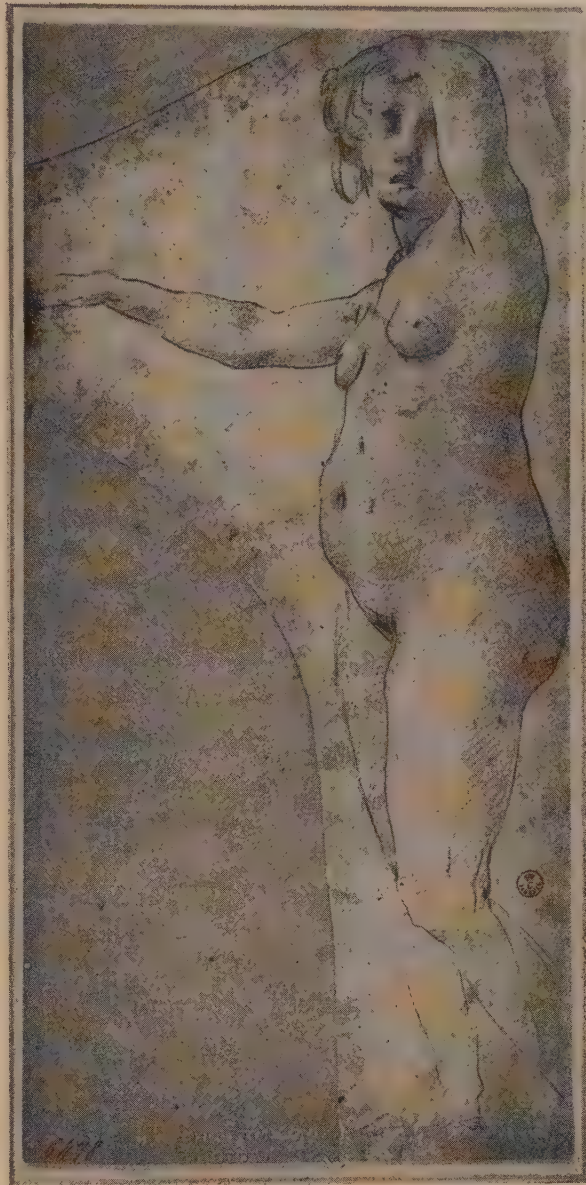


FIG. 5. — rosso. — A 4-2-3. — Uffizi, Florence, Italy.
(An early case of a physique probably intended to be unattractive).



FIG. 6. — rosso. — A 4-3-3. — Uffizi, Florence, Italy.
(The Mannerist type almost devoid of waistline).

independent motion seems to have offended Dürer. He very often, even in drawings from models, placed the umbilicus well below an average position, and many of his models look short in the distance from the sternum to the pit of the throat; which suggests malnutrition in early adolescence.

Vasari thought Dürer's nudes were bad because in his opinion Northern clothing deformed the bodies of models; but the same thing could be said of many Southern contemporaries. It was only in Vasari's youth, in the first third of the XVI Century, that both men's and women's clothing for about a generation really had a great deal to do with the bodies underneath. Skirts were full, but it was always proper to kilt them up as far as false modesty allowed; the farthingale was not yet, and the waistline had dropped from the high late-Gothic girdle to a natural line; slashing and puffing were beginning in Switzerland, but their extremity belonged to the latter part of the century. Not until the Directoire and Empire would there be such freedom again. Without attempting to tell what was cause and what effect, we can say that it is not surprising in this period to find the easiness which we see in the nudes of the mature

Dürer, Raphaël, Michelangelo, Andrea del Sarto, Pontormo, *et al.* Nor is it surprising that in the immediately following period of Spanish influence on costume elsewhere, when elements of men's clothing invaded women's and vice versa, we find the androgynous physiques of Mannerism.

Besides the familiar Gothic form in Classic framework which produces the long parenthesis-shaped women and the slender but bubbly-musled men of Battista Franco and company, one of the most persistent forms of the Mannerist time is the person with almost no waistline at all (fig. 6). The oblong trunk is rather long in relation to the legs and is more nearly cylindrical than elliptical in cross-section.

This shape, both male and female, is especially noticeable in Correggio and Carpi; it is picked up two centuries and more later by Bouchardon and Boucher and Prud'hon. The women of the slender, Mannerist sort might average in somatotype 3-1-6 and the men 3-2-6, while the almost-waistless people are more like 5-4-2. There are some excellent examples in Franciabigio's *Letter of Uriah* of 1523 (formerly Dresden Gallery), an early appearance; but the Uffizi drawing¹² for that painting is better articulated throughout, and the bodies of Bathsheba and her attendants look more Raphaelesque.

In so prolific a draftsman as Pontormo we see both the slender types (extended in one famous series to pin-headedness) and the more compact breed; both are reported on with the immediacy, the almost sweaty quality, and the dance-like *maniera* that few others managed so frankly and handsomely. The softness of skin texture without the other qualities is a feature of a long series of other chalk

drawings and the paintings of the same artists—from Rosso through Barocci to Ferraú Fenzoni and Giuseppe Cesari d'Arpino and Goltzius. Even the pseudo-hard characters of the Zuccari and Ligozzi have a little film of this softness. With this interest in skin texture goes the fondness for exaggerating a sunburn on men and a pink-and-whiteness on women; it is to be seen as early as Carpaccio, comes into its prime with Correggio and the great Venetians of the XVI Century, is common to Rubens and Poussin, and peters out in the painters of XVIII Century figurines. Though often sentimental or conventional, this trick springs from inquiry and interest, for texture has much to do with the whole imprint of a physique and a personality. Consider the remarkable fashion in which Jean Duvet, most of whose figures are a compound of anxiety and misunderstood Marcan-

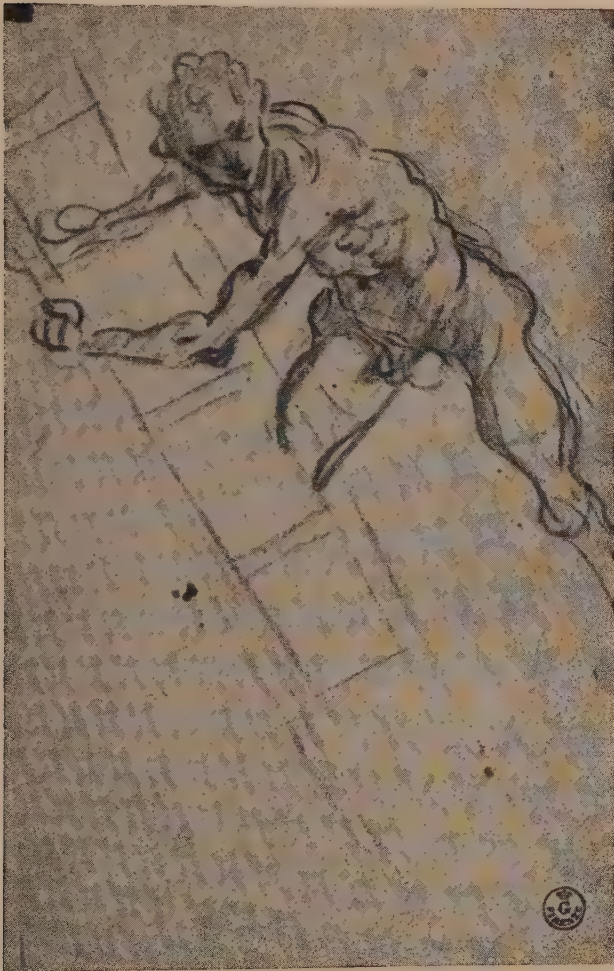


FIG. 7. — TINTORETTO. — A 1-6-2. — Uffizi, Florence, Italy.
(The boniness of the type marked by the artist especially in the jaw).

12. BERNHARD BERENSON, *Drawings of the Florentine Painters*, amplified edition, Chicago, 1938; No 750 A, fig. 925.

tonio, gets our attention in his *Unicorn* prints by the wonderfully thick and almost oily skin of the king; incidentally, the marked individuality of that figure (somatotype about 5-4-2) will forever complicate the question of the allegory on the loves of Henri II, for Duvet's king does not strongly resemble anything that we know of Henri II from other sources; Germain Pilon's naked effigy is possibly nearer the truth.

It would be a mistake to try to force a canon of physiques upon an artist on the basis of purely circumstantial evidence; but it may be nearly justifiable in the case of such a consistent person as Antonio Pollaiuolo. The most important reason for excluding from his *œuvre* a *Battle of Naked Men* at Windsor¹³ is that the figures are uniformly of a somatotype very different from Pollaiuolo's standard, and much closer to Raphael's (though the handwriting is certainly not Raphael's). Even in so short-lived an artist as Lucas van Leyden, on the other hand, we can see a range of somatotype (even without any special interest on his part in difference as such) approaching Dürer's: early ectomorphs as slender and brittle as Israel van Meckenem's, and a late nude such as the chalk drawing, Berlin 11,850¹⁴ which is mesomorphic in form (3-5-2) and almost Mannerist in expression. Lucas often included in his engravings a plump and jowly type who is treated as an objectionable person in such scenes as an *Ecce Homo* (e. g., Bartsch 71) and who likewise goes back to a Meckenem man, the fat monk of the *Monk and Nun* engraving (Bartsch 176).

In other Northerners we see that grotesquerie which Dürer tended to avoid; and in their grotesques we find a lively variety of "editorialized" physiques. Baldung gives us a traditionally fat young Bacchus¹⁵ but he also greatly extends Dürer's gamut of apostles¹⁶, he produces hags and witches old and young, and from the basis of his usual earthy endomorphs he consciously varies toward ectomorphy when he has a *Judgment of Paris* to do¹⁷; then he adopts Cranach-like physiques, 2-2-6's in contrast to Baldung's favorite 5-4-3 women. Schäuffelein codifies the old tendency to make the crucified thieves of opposing types by giving us a grossly fat and hairy Bad Thief¹⁸, and he carefully draws another fat man whose varicose veins he records¹⁹; Suess von Kulmbach interests himself in the very un noble phy-

13. POPHAM and WILDE, *Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London [1949]; No. 27, pl. 6.

14. BOCK and ROSENBERG, *Die Niederländischen Meister [der] Staatlichen Museen zu Berlin*, Frankfurt, 1931, pl. 31; pl. 54 shows a most circumstantial drawing by a nameless master of 1520-1530 of a man who in physique might pass as an early Lucas (3-2-5 or 3-2-6).

15. CARL KOCH, *Die Zeichnungen Hans Baldung Griens*, Berlin, 1941, pl. 104.

16. *Op. cit.*, pl. 42 (*Death of the Virgin*, Basel).

17. *Op. cit.*, pl. 141.

18. FRIEDRICH WINKLER, *Die Zeichnungen Hans Suess von Kulmbachs und Hans Leonhard Schauffeleins*, Berlin, 1942; (SCH.) pl. 19. This book of the Nazi period is not bad at all but is a bibliographical irritant, for the pagination is continuous, but the plate numbering starts over again after the half-title for Schauffelein.

19. *Op. cit.* (SCH.), pl. 68.

sique of the executioner (?) represented in a colored drawing at Veste Koburg²⁰. Erhard Schön draws a woman eight and a half heads tall who still manages to look squatty²¹; Hans Sebald Beham pokes fun in the *Camp Followers* woodcut at some rather stunted soldiers, smaller than their womenfolk; Bartel Beham in the engraving of *Death and Three Women* (the Fates?) gives an ectomorph, a mesomorph, and an endomorph. It is worth adding à propos of traditional figures that only the oldest are apparently inviolable: there is no such consistency in the body or face of Saint Jerome as there is in the type of Saint Peter.

As the *Fat Kitchen* and the *Lean Kitchen* show us, Breughel was observant of physique, but he was as much interested in costume and behavior as in physiques, as we can see in the numerous drawings *naer het leven* of peasant endomorphs: he was certainly not concerned with anatomy except as something to dismember and reassemble in grotesques. His prime characteristic in all his figure work is a just distribution of shapes of almost equal weight, this weight being a product of color and area. As in his whole compositions, there is in each of his figures a sort of all-over pattern; an arm is made almost equal in weight to a leg; if, say, the thigh and shin are clothed in different colors, then the scale of the arm and all the rest of the body will be reduced. Breughel, though he dealt in the *Triumph of Death* (Prado) with ectomorphs who are not necessarily emaciated, and in his *Spring* engraving with mesomorphs, nevertheless generalized and smoothed in his personal way as much as any classicist.

The humanism which ran through Italy and its sphere of influence limited grotesqueries; it was a long time from the caricatures of Leonardo to Ligozzi and Ste-



FIG. 8. — JACOPO DA EMPOLI. — A 3-2-5. — Uffizi, Florence, Italy. (An elongated and rather backward-looking type, devoid of any muscular strength).

20. *Op. cit.* (K.), pl. 14.

21. ELFRIED BOCK, *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Frankfurt, 1929, No. 267, pl. 109, the attribution bears a question-mark, but the work is of the period.



FIG. 9. — FERRAU FENZONI. — A 2-6-1. — Santarelli collection, Uffizi, Florence, Italy.
(The mature mesomorph of the early Baroque, with the sweaty surface of observations from models
at the end of the XVI Century).

fano della Bella and Callot; thereafter the inhibition was broken, and there followed a procession of deliberate pictorial comedy from the Carracci and Bernini to Ghezzi and the Tiepolo family. It is interesting that an early appearance of a clinical but not unsympathetic attitude towards an abnormal physique is in a work of art of Italian origin. In the collection of plaquettes at the Ashmolean Museum at Oxford (No. 124) is an oval XVI Century medallion of a deformed man (fig. 1), with the legend *NEC OB HOC NATURA MIRANDA*²². Even without these words, the point of view is not one of mockery: the man is presented in his denotation, so to speak, without editorial content and with considerable dignity.

The immediacy and the excess anthropomorphism of the Carracci's drawings, which they often tidied out of their paintings, turns up in Caravaggio in paint. We can learn from him exactly how certain people who sat as his models looked, as

22. This seems to be a slightly altered quotation from a much-repeated phrase of Lucretius.

we can learn from the idealizations of his contemporaries how they wanted people to look. In Caravaggio we see a range of acutely-observed mesomorphic types from an occasional child through the adolescent *Amor* (Kaiser Friedrich Museum) and the executioner in the *Martyrdom of St Matthew* (Rome, S. Luigi dei Francesi)—a supple young man with thick legs to which his torso has not grown up—to the powerful old men whose skin is beginning to sag over the sternum. His scourgers of Christ are curvilinear but knotty, his Christ square, flat, and softer. His dependence on models is everywhere evident, as it is more rarely in Velasquez (the Prado *Mars*); but Caravaggio's models give the impression of having been chosen for conformity to a type.

It is rather surprising, in view of the battles between Caravaggists and Caraccists, between the Poussin and the Rubens circles, to find considerable congruence in physique between the observed and the ideated. The jovial characters of Velasquez' genre compositions and of Jordaens' proverbs differ chiefly in texture from the personages of Pietro da Cortona and Poussin. More frequent communication and publication, and the influence of the Bologna academy and, later, of the Paris academy, meant a greater rapprochement of types; it would be fair to



FIG. 10. — Attr. to CORNELIS CORNELISZ VAN HAARLEM. — 5-4-1's.
Musée Fabre, Montpellier. (Baroque in full bloom without Rubensian refinements).

say that the XVII Century was much less diversified than the XVI, except among extreme realists, and that even they seem to have been influenced by what was stylish. The painters of the XVII Century fell for Theophrastian "characters." I think a fascination with types as types is almost as important for the nature of the Baroque as is the intention of the counter-Reformation. So far as official appearance and expression went, the man became the type.

It is hardly news that Baroque physiques tend more to endomorphy than those of the Renaissance. Except for Bernini, Rembrandt, and Van Dyck, the prime movers of the century's visual character preferred people of a comfortable digestion to people of great muscular activity; it was the artists' skill in levitation rather than a Promethean somatotonia in the personages themselves that caused them to fly upon ceilings. Vastly fat Silenus types appear at one corner of the scale and, less often, an heroic Christ or a nervous ectomorphic Saint Francis at the other corners; but strength in the three components of Sheldon is distributed. Pietro da Cortona keeps the comfortably adjusted 4-4-3 women of Annibale Caracci, and his men are little more mesomorphic. Poussin, with his Greek-tragedy sense of restraint, cannot allow his heroes the tremendous muscularity of Bernini's: his men hover around a sleek 4-4-4, his women around 4-2-4.

For his necessarily more muscular figures, Rubens would go as far as a 3-5-3, and sometimes in a drawing studied from a particular model for a *Crucified Christ*²³ he would use a 1-5-4 or 2-5-4, but his men and women are predominantly endomorphs or endomorphic mesomorphs. Whenever they must crouch, bend, lift, or throw, they are 4-4-3's or 4-5-2's.

The whole century was fond of flexible skin, as of other signs of mobility. Domenichino's personages, despite a certain cosmetic tightness in the faces of the principal actors, are loose-skinned, and so are Strozzi's sanguine men from whom the powerful but relaxed men of the Ricci and Piazzetta and Tiepolo descend. So are Bernini's: the angel who appears to Saint Teresa, the *Truth Revealed by Time*, the Glaucus of *Neptune and Glaucus*, and many another of his athletic figures, are mesomorphs but not so taut as the extreme mesomorph; their skin is not closely tied down. 4-5-1's (fig. 13) I should call most of them; but this is a physique short in stature, and Bernini's tallest figures, such as the *Longinus*, are more like 3-6-1.

For my taste the most fascinating physiologist among XVII Century artists is Charles Le Brun. His huge but homogeneous production in painting is matched by his colossal remains in drawing (practically all in the Louvre)²⁴, in which we

23. GLÜCK and HABERDITZL, *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, Berlin, 1928, pl. 87.

24. GUIFFREY, MARCEL, ROUCHÈS and HUYGHE, *Inventaire général des Dessins de l'Ecole Française [au] Musée de Louvre et [au] Musée de Versailles*, vol. VII and VIII. This is another great work which is bibliographically irritating, there are issues with variant binders' titles, and the last volume to appear (XI) describes itself as a *catalogue raisonné* although the method remains the same.



FIG. 11. — VAN DYCK. — A 1-3-6. — British Museum, London,
(Characteristic of Van Dyck's ectomorphic first ideas, in contrast to the fuller forms
of his developed works).

can see how he created the august image of Louis XIV and the robust but *petite* standard of French public sculpture. The evenly-distributed Baroque physiques 4-4-3 and 4-3-4 occur repeatedly with him: close-coupled, bluntly compact, but not hard, his people are mobile and smooth-textured. But there are examples of the standard Silenus (7-3-1), a Hercules (3-7-1) with harsh mesomorphic features, a muscular Christ (3-5-2), and an objectionable type (5-5-1) who helps to raise the Cross. When Le Brun came to prepare the series, or rather more than one series, on the career of the king, he chose a young model of somatotype 4-5-1 and followed the classic procedure: there are drapery studies supported by a perfectly wooden-faced person who may be only a mannequin; there are numerous nudes, some of which startlingly

put Louis' head on the model's body; and there are more elaborate developments in which we see the whole apparatus of majesty together. Le Brun was charmed by physiognomical studies.

To the extent to which empathy may be steered or channeled by a preference for persons or representations of one's own kidney, an artist may tend to create in his own image. Van Dyck's physique seems to have differed from Rubens' in the direction of small bones and slenderness, to judge by their self-portraits. Van Dyck was probably too much of an ectomorph to care for nakedness on its own account (ectomorphs like to be covered up) and Rubens was not introspective enough to use



FIG. 12. — PIAZZETTA. — A 2-1-6. — Santarelli Collection, Uffizi, Florence, Italy. (Rather an extreme choice for the XVIII Century but typically smoothed down).

great realist or a great idealist, it is hard to say anything flatly about his physical types. His drawn nudes are almost invariably observed, not invented, but they are little more numerous than his painted ones, and I suspect that their somatotypes are the result of chance (as with the masters of Florentine workshops), not choice. He was fond of using weighty middle-aged men with bay windows as vehicles of "Oriental splendor" and temporal power, and more

25. A. J. J. DELEN, *Catalogue des Dessins anciens, Ecoles Flamande et Hollandaise* (Musée Plantin-Moretus), 2 vol., Brussels [1938]; No. 374, pl. LXIX; T. W. MUCHALL-VIEBROOK, *Flemish Drawings of the Seventeenth Century*, New York, 1926, pl. 34-37.

himself as a model *à la* Dürer. Van Dyck fell in with the Baroque mode so far as his public work went, but when we compare the drawings we see how habitually he composed his first ideas in terms of ectomorphs (fig. 11)²⁵. When he moved to the stage of details and studies from models, he approached the favored type, and some of his paintings (e. g., the *Samson and Delilah* of Vienna) over-compensate by exaggerating a bulging mesomorphic endomorphy not only beyond Rubens but almost beyond possibility. Van Dyck's creation (or discovery) of the aristocratic Englishman in his own image is as much Mannerist as Baroque; and the change to a full-blown Baroque externality of persons comes slowly through Lely to Kneller.

Just as it would be hard to say flatly that Rembrandt was visually a



FIG. 13. — CHARLES-ANDRÉ VAN LOO. — A 4-5-1. Musée Fabre, Montpellier. — (A "soft-boiled" XVIII Century physique).

often than not he made Old Testament personages rather squat: but his male nudes are usually ectomorphs (1-3-5 or 1-4-5) and his Christ is the standard 2-3-5 (though he often made him pointed as to head and beard in scenes from his ministry, but round-headed and short-bearded on the Cross). Rembrandt's female nudes are generally endomorphs, most of them with high secondary mesomorphy and hence closer to the Baroque stereotypes than his men: but a few are of the rare ectomorph-endomorph breed, with small bones, almost no muscular strength or tone, and the parenthesis shape of Jacopo de' Barbari's women. One of his few highly realistic works is the *Adam and Eve* etching (Hind 159), in which we have almost as exact a report on Mr. and Mrs. Public (undressed) as Van Eyck had given in the Ghent altarpiece. Rembrandt cannot be said to have admired, condemned, or laughed at any physical types, for his chief emotion (almost indeed an opinion) was sympathy. In the etching of the *Statue Overthrown*, or the *Phoenix* (Hind 295) he seems to caricature the pomp and circumstance of the Baroque, yet in some of the drawings of the Pandora album of the Six family he foreshadows such an XVIII Century artist as Gabriel de Saint-Aubin²⁶.

Among other Dutch XVII Century artists, nudes are rare of course, except with Flinck and Backer and Honthorst, Saftleven, Poelenburgh, and the Van de Veldes, who give the impression that they were purveyors to a comparatively upper-class market. The generally literal-minded Dutch, despite a taste for scenes of



26. One is repr. in: BENESCH, Rembrandt, Selected Drawings, London, 1947, No. 196.

FIG. 14. — A. L. GIRODET DE ROUCY-TRIOSON. — A 2-5-4's. — Musée Fabre, Montpellier. (Neo-classicism still using small-headed XVIII Century figures, but with the flat Neo-classic foot already in sight).

earthy roistering, were so middle-class as not to care for nudes—that is, if they responded to the XX Century dictum of Dr. Kinsey that a subjective fondness for nakedness occurs in the upper brackets. But that dictum needs as a footnote or corrective Sheldon's observation on the ectomorph's preference for cover.

The gradual victory of the *Rubénistes* is well known, but the French Baroque physical type, academically entrenched, lasted beyond the Régence in official work. Watteau was academically "respectable", but even while he was completing the *Rubéniste* victory, he was reacting strongly and personally against Rubens' physiques. In Watteau's personages there is perhaps a bit of the school of Fontainebleau, but there is probably more of his own body and personality. They are a reaction against the endomorph and mesomorph, though they are temperate enough not to become extreme ectomorphs like el Greco's.

They are slender, rather small-headed, and of a flowing sort of modeling, without the occasional lumpiness of Rubens or the sharpened muscular detailing of Bernini. We might compare the line of standard Baroque physiques to the outline of a statistical graph or series of graphs, with marked turning-points and ups and downs; the Rococo person's line is like the modification in outline of such graphs produced by taking a "moving average" which smooths out the extremes. This is particularly noticeable in the leg. The Baroque liked a prominent calf, tapering slowly outward and down, then suddenly inward from the point of greatest diameter; the Neo-classic would revive this calf and exaggerate it almost to the point of seeming to undercut the gastrocnemius at its lower attachment. The central taste of the XVIII Century preferred a long gradual thickening and thinning of the leg, with none of that emphasis on the upside-down-heart-shaped calf which Blake and Flaxman and Canova were to belabor.

The personage of Watteau's finished work is almost always an ectomorph. Watteau did record in occasional drawings individual endomorphs, such as the actor Poisson, and his studies of models for a Bacchus²⁷ and a Jupiter²⁸ show mesomorphs, but the Bacchus is no longer the Baroque endomorph. Watteau did like for an occasional accent a big-bellied man, usually outfitted with a turban, and a sunken old man, often with long hair; but his men usually become more svelte in passing from drawings to paintings. His female nudes record lithe and slender figures with sleek modeling and surfaces: in other words, they have enough of the endomorphic to cover the ectomorphic brittleness: say 3-2-5 (fig. 8) for somatotype.

Lancret and Pater, Natoire, Gravelot, and Lépicié carried the Watteau types down the century. Even Portail, who liked a bit of plumpness, restricted it to faces and bosoms (where he was abetted by the corset) and held in general to slender proportions. A valuable distinction between Natoire and Boucher, whose drawings are sometimes difficult to distinguish, is likely to be found in physical types.

27. K. T. PARKER, *Drawings of Antoine Watteau*, London, 1931, pl. 20.

28. *Op. cit.*, pl. 21.

Boucher's "petite" people with short necks and a fairly even distribution of the three components nevertheless are endomorphs (the women 5-3-2, 4-2-4, the men 5-4-2 or sometimes 4-4-3). Fragonard seems to compromise between the Watteau and the Boucher types. The XVIII Century man par excellence is the Pigalle *Mercury*: supple, a little soft, but lively.

In the German-speaking regions the Watteau physiques persisted through such artists as Rugendas and Nilson in Augsburg and Peters in Cologne²⁹ to Chodowiecki in Berlin, who lived into the XIX Century. The closer contact of Austria with Italian Baroque seems to have kept Austrian pictorial artists, despite the Rococo frenzies of decorative art along the Danube, closer to the Baroque ideal of physique. It is as if the whole body of Austrian painters and sculptors had done what Largillière and Nattier did, living well into the Rococo but never abandoning the Baroque physique (even though they took on Rococo color and *mise-en-scène*). The handwriting of a Daniel Gran foretells Guardi's, yet he never strays from the main line of Baroque composition and physique. A robust flexible *Saint Sebastian*, drawn by Rottmayr von Rosenbrunn, about 1691, is physically almost identical with a *Nude* drawn by Paul Troger about 1746³⁰ (they are 2-6-3's, and reminiscent of the Strozzi-to-Piazzetta tradition). The great personifications of rivers by Georg Raphael Donner, for the *Mehlmarktbrunnen*, in Vienna, are perhaps the latest appearance of monumental Baroque sculpture of prime quality. The *Providentia* on the top of the fountain (1737) is physically rather like Giulio Romano's women, but the other figures (1738) are both more Baroque and more XVIII Century-looking (the men 2-6-3 and 2-5-4, the women 3-4-5 and 2-3-6) without being in the least Rococo; there is nothing *diminuendo* about them. Though the subject

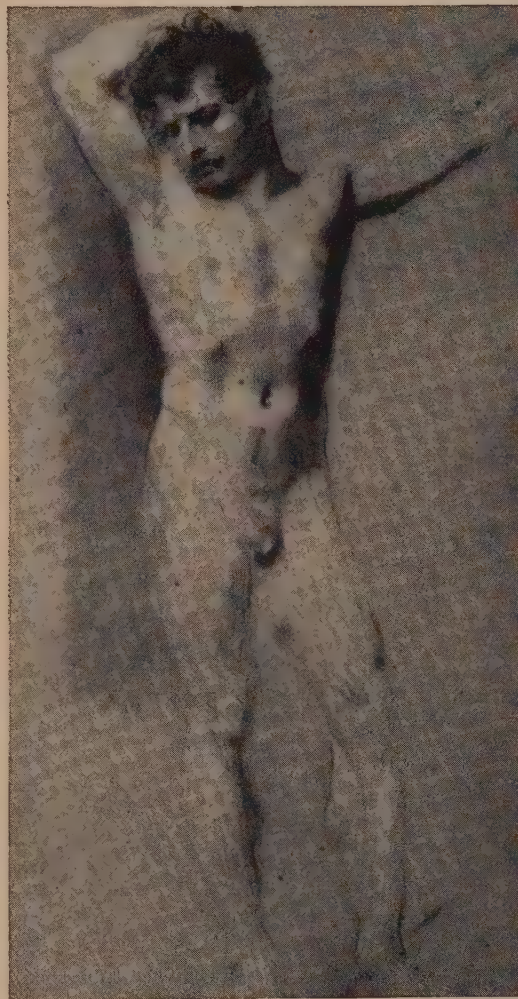


FIG. 15. — PRUD'HON. — A 3-6-1. — Rouen Museum.
(With the big head of academic Neo-classicism).

29. HELMUT MAY, *Anton de Peters, ein Zeichner des Rokoko aus Köln*, Munich, 1942.

30. KARL GARZAROLLI-THURNLACKH, *Die Barocke Handzeichnung in Oesterreich*, Zurich, 1928, pls. 9, 63.

is secular, they have more "passionate conviction" than "festive epicureanism"³¹.

Among the few contemporary images with a strong physical resemblance to Donner's are those of the elder Tiepolo. Though it is entirely proper to call Giambattista a Rococo painter, his roots are not only in Veronese and Strozzi and Piazzetta but also in the XVII Century's fondness for "characters." Particularly to be mentioned in his repertory are the young mother (3-5-2) who appears as the Virgin or the Spanish Monarchy; the playful youth with tousled hair (2-5-3) who doubles as a triton or satyr; the *putto*, the page-boy, and the skinny Apollo (1-6-3); the experienced muscular sage (2-6-1) (fig. 9) who is Time, a river-god, or a bearded bishop, the Diana (again 2-5-3) who with goat-legs and pendulous breasts may become a satyress; the hero (1-7-2) with shoulders so powerful that his chest becomes almost concave from their pressure. There are a few apparent inconsistencies: Tiepolo's women and boys often have little round heads and small pursed mouths, and his heroes, however muscular, usually have the loose soft skin of an endomorph. For the first time since Pollaiuolo (who stylized body hair into a sort of pineapple foliage) an occasional Tiepolo man is allowed to have a little hair on his chest without being objectionable.

But Tiepolo, whose people have an enormous physical pride, could hardly bring him-



FIG. 16. — GÉRICAULT. — A 2-6-2. — Rouen Museum.
(The "hard-boiled" sort of Romantic physique).

31. This criterion for Baroque versus Rococo is HARRY B. WEHLE's, *Tiepolo and His Contemporaries* [catalogue of an exhibition at the Metropolitan Museum of Art], New York, 1938, p. 2.

self to put into a painting anyone who was strongly objectionable except an occasional executioner (his executioners are rather like the late XIX Century policeman stereotype, with handle-bar moustaches and big bellies). Once in a while he will, so to speak, put the words into another artist's mouth by indicating a grotesque satyr-herm in sculpture. The Pulcinelli are not really deformed: their noses are masks and their humps are padding. Once in a while, in a crowd of minor actors, some are indicated as ugly or funny. It is only in the pen caricatures that we see any concentration of the artist's opinion on physical types other than admirable. It is endomorphs and ectomorphs who draw his fire, but what he found especially hard to forgive was an ill-shaped leg. In his paintings, even from a viewpoint *dal sotto in sù*, he never insisted on the calf, but used the gently-swelling XVIII Century leg consistently; in the caricatures³² the people to whom he gives the most villainous or comic faces are those with the most shapeless legs—tubes or blobs without ankles.

The influence of Tiepolo on Goya is too well known for rehearsal, and I will only remark that Tiepolo's rare tricking-out of a standard physique in the attributes of an objectionable person occurs even more rarely in Goya; and that the rule to which this is an exception is a very different rule from Tiepolo's. The Italian's *Fall of the Rebel Angels* (Archiepiscopal Palace, Udine) has devils of his usual lively-young-man physique who are outfitted with claws and bat-wings. The flying demon of Goya's *Soplones* (*Caprichos* No. 48) is of the same breed, but already Goya's skill in pictorial invective has put a devilish face on the handsome body; he does the same in *Caprichos* 56, 63, and 70. Elsewhere in that series we see that Goya, starting from a basis of mesomorphy, takes his imaginary beings toward the late medieval circular cross-section in the torso, thus producing a look of asthmatic deformation. He includes (*Capricho* 65) one immensely fat woman, reminiscent of a Mantegna *Bacchus*. In the *Desastres de la Guerra* there is immediately a difference in physique: these are realities, not dreams. The realistic corpses of *Desastres* 16, 18, 27, 30, 33, 37, and 39 are those of mesomorphs. The men wear the whiskers of the grenadier (Goya wore them himself), but they still have a certain spare smoothness of modeling that belongs to the XVIII Century.

Goya understood better than anyone up to his time how to alter the proportions and physique of a figure in order to suggest its relative size: his giants were not merely taller and broader people of the same sort as his other people, but figures of different construction altogether. The giant of *Disparate* 4 is a 4-5-1 in contrast to the 2-5-3 of Goya's average man; the *Colossus*³³, though much of his effect comes from the low eye-point, is a Michelangeloid physique. In his late work, the

32. EDUARD SACK, *Giambattista und Domenico Tiepolo*, Hamburg, 1910, passim; more especially GIORGIO VIGNI, *Disegni del Tiepolo* [Coll. Sartorio, Trieste], Padua, 1942, fig. 244-250. VIGNI 191 is a drawing of a muscular demon with fiery hair and menacing expression, but he may be an executioner, and his legs stop at the knee! A beggar with a distorted face who is not however, a caricature, is reproduced by VON HADELN, *Handzeichnungen von Giovanni Battista Tiepolo*, 2 vol., Leipzig, 1927, pl. 78.

33. LOYS DELTEIL, *Le Peintre-Graveur illustré*, Paris, 1922, vol. 14, No. 35.



FIG. 17. — INGRES. — A relaxed 4-4-1.
Lyon Museum.

blocky gentleman-boxer physique begins to appear, though in a form modified by the rather necessary liteness of the bull-fighter; the winged men of *Disparate* 13 are, rather oddly, a bit chunkier than the men of *Tauromachie*. Goya's women, among whom I suspect the physique of the Duchess of Alba is a sort of King Charles's head, include many 4-3-4's. Not only in the *Maja Vestida* and *Maja Desnuda*, but throughout his work, we see a high correlation between costume and physique, though again it would be unwise to say which is cause and which effect. The high waist and huge high bosom are found in Goya on women who are shorter and less elegant than the French Directoire-Empire stereotype, but before that stereotype's establishment.

The type which I have mentioned as the gentleman-

boxer or grenadier is the hard-finished compact mesomorph of Blake and Géricault, a 3-6-2 who is represented as if every muscular area were ogive-shaped and sharply defined. One of the inexplicable points in the change from the svelte XVIII Century physique to this later one is that it is contemporary with a change from heels to heelless slippers, which should have had in fact exactly the opposite effect on the calf from the one already described. As a person he shows up in pictures of life-classes, where it is evident that the earlier XVIII Century taste is changing towards models who approximate the physiques of the most approved museum sculptures; the article *Dessein* in the *Dictionnaire des Arts et Métiers* of 1788-1791 includes in its illustrations two nude studies of typical XVIII Century models, two of a heavier sort, and a series of proportion-diagrams, such as the academies had been plugging for years, based on the *Venus de' Medici*, the *Apollo Belvedere*, and other old favorites. The return of academism from its French defeat in 1699 to the glory of David a hundred years later is of course tied up with the Neo-Grec,

but there are several fascinating inconsistencies. The physiques of David are far closer to the slender XVIII Century standard than Blake's or Goya's or Géricault's; and these early Romantics use physiques which will later be pushed not by other Romantics but by late Neo-Grecs such as Canova. The Elgin Marbles undoubtedly helped Blake and indirectly Géricault and the boxer-dandies and the *Incroyables* in the production of the top-heavy, muscle-bound, flat-footed hero current 1790-1820. The chest, pushing out strongly from collar-bone to nipple, is characteristic.

Géricault's women are as heroic as his men; Blake's are less so, they are a bit young-ladyish and ectomorphic except when they must be by definition grandiose. Then they have a curious sinking of the abdomen far down between the high hips.

One of the most amusing illustrations I know of the way in which the Neo-classicists were bewitched is an opening of Christoffel's *Die Romantische Zeichnung* (Munich, 1920) in which a drawing of a model by Ludwig Richter faces one by Bonaventura Genelli (his fig. 4 and 5). The former is a topographical but sympathetic report on a youthful 1-2-7, dated 1830; the other, roughly contemporary, might as well not have used a model at all, for the "Greek" 3-5-2 is bloodless and impersonal. Richter's slender youth, though highly realistic, is such a somatotype as the Nazarenes and pre-Raphaelites favored. Genelli's man, however classicized, is of a physique which, with differing texture and expression, would be used for the peasants of Courbet and the wrestlers of Daumier.

The great men of the XIX Century, like most great men, stick less closely to stereotypes than the little ones. Delacroix used a variety of types both Oriental and European; his brand of romanticism, not being of the midnight-oil sort, ran to mesomorphs, although his journal indicates that he himself had certain rather standard ectomorphic inhibitions; his typical female nude has half-inflated breasts; his male nude is creased down the middle and deeply pitted and dimpled in chest and shoulders like Tiepolo's men. Ingres, beginning with David's slender version of pseudo-classical perfection, moved fairly steadily throughout his life towards a beefier and more close-coupled figure. He was always addicted to a very swivel-hipped young woman (fig. 17), not unlike the women of Cranach, who appears as early as the *Venus Anadyomene* of 1807. The *Grande Odalisque*, with the extraordinary long triangular thigh, sweeping unbroken from a high waist to an almost infinitely distant knee, is quite impossible in human terms, but outdoes Fontainebleau in elegance. Ingres drew rather literally from models whom he evidently chose as types (the stevedore who served for so many of the *Saint Symphorien* studies, the rather Greek youth who lingers as late as the *Golden Age*, the 4-4-2 of the *Turkish Bath*); but like all classicists he purged many of their idiosyncrasies before painting.

Daumier, though hardly interested in nudes, had a great eye for physical types. He did not admire big bellies, but there is a difference between the sinister ones of the *Ventre Legislatif* and the humorous ones of the bathing scenes. He seems to have considered ectomorphs sad rather than bad. He seldom presents us with

an object of strong admiration, but perhaps the bold young printer of *Ne Vous y Frottez Pas*, a mixed mesomorph-ectomorph, is a physique which he admired.

The American aristocratic image à la Van Dyck is probably due largely to Gilbert Stuart; the admired American physical type appears perhaps first in Hiram Powers and in the early boxing prints. The tall mesomorph of the *Greek Slave*, who is repeated in *California* and other sculptures, is to all intents and purposes the Gibson girl of forty years later and the Petty girl of today.

From his time on it is possible to check painted images against photographs, fashion plates against both, and in some cases photographs of naked models against all three. Someone who cared to investigate the apparent distribution of somato-types, for comparison with those favored by artists, might do well to go after such pornographica as have not proved deservedly ephemeral. It is interesting to discover that the photographic possibilities in this line were exploited soon after the discovery of the technique. "The Photographic Art Journal," 1851, p. 99 to 101, vol. 2, has an editorial title *The Daguerrean Art, Its Present State and Future Prospects*. The editor says that there are so many operators that there is no professional standing. Some are too anxious to make money, "Their rooms are frequently the resort of the low and depraved and they delight in nothing more than desecrating the Sabbath by daguerreotyping these characters in the most obscene positions. Why is the daguerreotyper more culpable than the painter who frequently resorts to nude life models in the practice of his art?" The answer is that: 1) the painter has to know anatomy, the daguerreotypist does not; 2) the motive of the painter is to elevate his art³⁴.

The present inquiry may well stop at a point of intersection in the work of Eadweard Muybridge, who brought an eminent painter and a medical man into his studies. *The Human Figure in Motion*, which he prepared in 1884-1885, is a remarkable mixture of inquiring mind, scientific method, an interest in physiques, a sound artistic taste, and some rather funny signs of the times. Some of his models are provided with accessories which may have been intended to put them at ease as they moved before Muybridge's battery of cameras, but which have a comic effect. The thick-skinned 3-5-3 who enacts a soldier on guard wears a cartridge belt; the 1-3-7 who bowls a cricket ball has the cricket stumps set up close to him; model No. 12, who is identified as a dancer, a 4-5-3, appears in a diaphanous skirt which does nothing for false modesty but is apparently just a pretty detail. Some of Muybridge's most interesting studies are those in which he compares the same motions by a naked and a clothed model³⁵.

WINSLOW AMES.

34. I am indebted to Mr Beaumont Newhall for this quotation.

35. EADWEARD MUYBRIDGE, *The Human Figure in Motion*, 6th Edition, London [1901], p. 239.

LE TOMBEAU

DE

PHÉLYPEAUX DE LA VRILLIÈRE

A CHATEAUNEUF-SUR-LOIRE



FIG. 1. — Le Mausolée de Louis Phélypeaux de La Vrillière.
Eglise Saint-Martial, Châteauneuf-sur-Loire, Loiret
(avant le bombardement de 1940).

LA petite ville de Châteauneuf-sur-Loire (Loiret) conserve les restes du magnifique château construit au XVII^e siècle par le célèbre Louis Phélypeaux de La Vrillière. Secrétaire d'État de Louis XIV¹, celui-ci, ayant pris goût au pays, qu'il avait trouvé dans un véritable état de désolation, et où il eut la plus « heureuse influence », obtint du Roi, en 1659, l'érection de sa terre en marquisat sous le nom de Châteauneuf et transmit le titre à Balthazar, le second de ses fils. Louis Phélypeaux avait eu huit enfants, dont sept fils. Il en perdit deux à la guerre : Auguste, chevalier de Malte, tué à Vigo, en 1673, et Raymond, mort de ses blessures à Steinkerque. Un autre fut chevalier de Saint-Jean de Jérusalem et un autre archevêque de Bourges. L'aîné, Louis Phélypeaux, marquis de La Vrillière, fut le fondateur de l'hôpital de Châteauneuf et mourut sans postérité. Le second, Balthazar, épousa Marie de Fourcy et eut trois enfants. Il fit de Châteauneuf un petit Versailles, avec un parc dessiné par Le Nôtre, planté

1. La charge de secrétaire d'État demeura dans la famille des Phélypeaux pendant cent soixante-cinq ans, depuis Paul Phélypeaux qui la reçut en 1610 jusqu'au duc de La Vrillière qui s'en démit en 1775.



FIG. 2. — Le Tombeau de Louis Phélypeaux de La Vrillière. — Eglise Saint-Martial, Châteauneuf-sur-Loire, Loiret.

d'essences exotiques et d'une superbe collection de rhododendrons². Balthazar était d'une « prodigieuse grosseur³ », dit Saint-Simon, et mourut presque subitement à soixante-deux ans, en 1700. C'est lui qui érigea à son père, Louis Phélypeaux, dans l'église Saint-Martial où il avait été enterré en grande pompe, le magnifique tombeau qui fait l'objet de cette étude.

Au fond de la nef, à droite, sous une arcade en marbre blanc et rouge, se trouve un sarcophage de marbre noir supportant un grand groupe de marbre blanc (fig. 1 et 2). Celui-ci représente Louis Phélypeaux de La Vrillière revêtu du manteau de l'ordre du Saint-Esprit, un genou en terre, dans une attitude de pénitence et d'humilité profondes, posant la main sur son cœur, et, angoissé, la tête vers le ciel que lui montre un bel ange, à la figure régulière et suave. L'ange plane au-dessus de lui d'un vol gracieux; il semble soutenu par ses ailes. Tous deux sont tirés du même bloc de marbre. Deux squelettes caryatides berninesques, soutiennent l'archivolte haute de six mètres, surmontée d'un grand écusson aux armes du défunt. Ces squelettes, aux orbites creuses, ont le haut du corps enveloppé d'un linceul qui découvre la cage thoracique, et se terminent en volutes.

Au milieu du sarcophage on lit l'inscription suivante :

« Cy gist M^{rs} Louis Phélypeaux seigneur de La Vrillière, lequel après avoir exercé pendant 52 ans, avec une fidélité à toute épreuve, la charge de secrétaire d'État en laquelle il avait succédé à ses aïeux Paul et Raymond Phélypeaux et l'avoir transmise à Louis et

Balthazar ses enfants, mourut dans la 82^e année de son âge le 5 mai 1681. Balthazar Phélypeaux, marquis de Châteauneuf, son fils, secrétaire d'État, lui a élevé ce monument comme un gage éternel de son amour et de sa reconnaissance. »

Ce mausolée de La Vrillière est très important dans l'histoire de la sculpture funéraire, laquelle connut un grand développement au XVII^e siècle, à l'exemple de l'Italie et, surtout, par suite de deux idées familières du grand siècle : la pensée religieuse de la mort et l'orgueil de l'esprit de famille. Au cours du règne de Louis XIII, apparaissent les grands ensembles décoratifs; le tombeau évolue; sa caractéristique est la recherche de l'esprit de grandeur et de magnificence. L'influence du Bernin et celle de Le Brun vont se faire sentir de plus en plus. On s'achemine, par la recherche du dramatique, vers le tombeau théâtral du XVIII^e siècle.

Le mausolée de Châteauneuf représente un orant, ce qui n'a rien que de très usuel à l'époque, mais ce n'est pas l'orant habituel à genoux, les mains jointes : La Vrillière n'a qu'un genou en terre, ce qui est exceptionnel⁴, et il est agité et déjà quelque peu théâtral par le tragique de l'expression du mourant s'opposant à la sérénité de l'ange.

Il y avait eu des anges auparavant sur nos tombeaux, par exemple l'*Angé candataire* du cardinal de La Rochefoucauld, par Philippe de Buyster (1656-1660); l'*Angé sonnante la trompette de la Résurrection de la mère de Le Brun*, par Collignon (1669-1672); l'*Angé présentant un livre à Colbert*, par Coysevox et Tuby (1685-1687); l'*Angé pleurant* des tombeaux de Le Tellier (1685). Mais ce sont des angelots et non de grands anges comme celui qui encourage Phélypeaux en lui montrant le ciel de son doigt levé.

2. Celle-ci subsiste encore. Les parcs et les restes du château, détruits en 1802, sont maintenant propriété municipale.

3. Son portrait figure dans la Collection Clairambault, à la Bibliothèque Nationale. Il en est de même de celui de son père : *Portrait de La Vrillière en 1662*, burin de Nanteuil, d'une admirable finesse.

4. Pose peu heureuse, en l'occurrence, car l'autre jambe, avec son importante jarretière, occupant presque le centre, attire trop le regard.

Le thème du « mourant assisté » (suivant une formule de notre invention qui a été adoptée) est antérieur au mausolée de Châteauneuf-sur-Loire, ainsi que le prouve *Richelieu assisté par la Piété*⁵, de Girardon (1674-1694); *Turenne soutenu et couronné par la Gloire* (1676-1680), par Tuby et G. Marsy, d'après un dessin de Le Brun; *Vaubrun pleuré par son épouse et couronné par la Victoire* (1677-1678), de Coysevox et Collignon; le *duc de Noailles assisté par la Foi* (1678). Les squelettes du tombeau des Castellan ont précédé ceux de La Vrillière, et se retrouvent dans ceux du tombeau de Lully, qui a suivi de près. En effet, La Vrillière était mort en 1681 et le mausolée ayant été mis en place en 1686, son exécution date probablement de 1682 à 1685.

Quel est l'auteur de ce tombeau? Certains l'avaient cru œuvre française, bien que, de par son style, il fût évidemment œuvre italienne. D'ailleurs, nous en apportons la preuve, puisée dans les Mémoires de Saint-Simon⁶ qui montrent que le tombeau fut fait à Rome : « Châteauneuf, secrétaire d'Etat, fit faire à Rome le tombeau et la statue de son père La Vrillière, à genoux dessus, de grandeur naturelle, dans cet équipage complet. C'est même un très beau morceau, que j'ai vu sur leur sépulture à Châteauneuf-sur-Loire⁷. » Saint-Simon écrit en 1703. C'est dire combien se trompaient ceux qui l'attribuaient à J.-B. Lemoyne! et le da-

taient de 1720, alors qu'il a dû être exécuté entre 1682 et 1685, nous l'avons dit.

L'origine italienne, certaine de par l'affirmation de Saint-Simon, a été corroborée par le fait que la maquette de l'œuvre était restée à Rome, dans la collection de la duchesse Torlonia. De là elle est entrée, en 1911, au musée de Berlin, dont le conservateur ignorait l'existence du tombeau de La Vrillière qu'il apprit dans la suite par une carte-postale illustrée⁸. Cette petite statuette de terre cuite, de 60 cm. de haut, présente quelques rares différences avec le grand marbre de Châteauneuf-sur-Loire : jabot en point de Venise ou en toile, flot de boucles plus ou moins important, indiquant que c'est bien un modèle et non une copie.

Quand on attribue, on attribue toujours au plus grand; on donna donc ce magnifique mausolée au Bernin; ce qui est impossible, Le Bernin étant mort un an avant La Vrillière; or, si certains, comme Louis XI et Charles de Rostang, ont fait faire leur tombeau de longues années avant leur mort, jamais un fils n'a fait faire le tombeau de son père du vivant de celui-ci!...

L'attribution au Bernin étant impossible, et d'ailleurs le mausolée de Châteauneuf n'étant pas, à notre gré, en dépit de sa beauté, tout à fait digne du Bernin, mais en étant très proche, celui-ci doit donc probablement être d'un de ses élèves, et parmi eux : Guidi (1628-1701)

5. Comme le prouve le marché pour le tombeau de Richelieu que nous avons retrouvé et non par la Religion ainsi qu'on le disait.

6. Précieux renseignement que nous devons à Mlle INGERSOLL-SMOUSE, qui nous l'avait aimablement communiqué jadis.

7. Tome III, p. 455, ED. CHÉRUET et RÉQUIER. — Tome XI, p. 214, ED. DU BOISLILLE. Voici le texte complet de SAINT-SIMON qui, toujours préoccupé par-dessus tout de questions de prérogatives, n'en parle que parce qu'il est choqué que La Vrillière porte le manteau de chevalier de l'ordre du Saint-Esprit, auquel, d'après lui, il n'avait pas droit, et s'écrit : « Mais voici le comble : ce sont les grands officiers de l'ordre peints, et en sculpture, vêtus avec le manteau de chevalier de l'ordre et avec le collier de l'ordre

par-dessus comme l'ont fait les chevaliers. Châteauneuf, secrétaire d'Etat, fit faire à Rome le tombeau et la statue de son père La Vrillière, à genoux dessus, de grandeur naturelle, dans cet équipage complet. C'est même un très beau morceau, que j'ai vu sur leur sépulture à Châteauneuf-sur-Loire. Qui que ce soit, à l'inspection, ne se peut douter que ce bonhomme La Vrillière n'ait été que prévôt et grand maître des cérémonies de l'ordre : il n'y a nulle différence, quelle que ce soit, d'un chevalier du Saint-Esprit. »

8. Articles du DR SOBOTKA, conservateur du musée, dans les "Comptes rendus des Musées royaux", août 1911 et fév. 1912, que le DR BRINON a traduits et publiés dans le "Bulletin de la Société archéologique et historique de l'Orléanais".

ou Raggi (1624-1686). Tous deux ont travaillé pour la France : Guidi a exécuté, sur les dessins de Le Brun, la *Renommée écrivant l'histoire du Roi*, le groupe imposant du parc de Versailles⁹, et Raggi, la *Madone* de la chapelle des Carmes, rue de Vaugirard, à Paris. Raggi fut un des plus habiles élèves du Bernin. Dès 1640 il travailla dans son atelier et y resta jusqu'à la mort de son maître. « Bernin dans son âge mûr ne sculptait pas lui-même ses œuvres et se contentait de les faire exécuter par ses élèves d'après ses maquettes, parfois même d'après de simples dessins », comme l'a écrit M. Reymond¹⁰. Exécutée par Antonio Raggi, donnée aux Carmes par le cardinal Antonio Barberini (qui la paya 10.000 livres), et envoyée de Rome avec le dessin du Bernin pour l'autel où elle devait être placée, cette *Madone* est un chef-d'œuvre trop peu connu. Assise, le regard baissé sur l'Enfant, elle rappelle la *Madone* de Michel-Ange de la chapelle des Médicis, par la manière dont les bras sont serrés dans une draperie. Et l'Enfant est délicieux. Le Bernin avait onze enfants qui lui servaient de modèles. L'excellente exécution de cette *Madone* du Bernin par Raggi autorise à penser à lui pour le tombeau de La Vrillière et aussi parce qu'il y a beaucoup d'anges dans son œuvre. Mais Émile Mâle, craignant d'être trop affirmatif, a dit qu'il « paraît être » de Guidi.

Quoi qu'il en soit, ce superbe monument, dû à la touchante piété filiale de Balthazar Phélypeaux, élevé « comme un gage éternel de son amour et de sa reconnaissance », ainsi qu'il l'a dit dans l'épithaphe, est d'une inspiration profondément chrétienne avec cet ange venant assister le mourant dans les affres de l'agonie. Si célèbre, ce monument l'est, à juste

titre, par sa noblesse, sa beauté, son ensemble harmonieux, la richesse de la matière et la perfection du travail.

**

L'histoire de ce tombeau est intéressante à suivre aussi.

Venu de Rome par la mer jusqu'à Nantes et, de là, par la Loire, à Châteauneuf-sur-Loire, le mausolée fut mis en place en 1686 et y resta, très admiré, jusqu'à la Révolution, où le corps de La Vrillière fut respecté. En 1792, le curé assermenté écrivit au directeur du district d'Orléans pour demander instamment qu'on protègeât le fameux mausolée de Phélypeaux de La Vrillière. « Les administrateurs du département écrivirent au citoyen Roland, ministre de l'Intérieur¹¹. On pensa à le déplacer, ce qui aurait été pure folie. Dans le procès-verbal du 20 octobre 1793, qui propose le transfert à Orléans, il est attribué au « célèbre Bernin ». Finalement, il resta heureusement à la place où il avait été érigé. Entouré de planches et caché sous de vieilles tapisseries, il échappa aux mutilations.

En 1842, il fut restauré aux frais du département. Le gouvernement de Louis-Philippe allait le faire mouler pour le musée de Versailles lorsque la Révolution de 1848 éclata; ce projet ne fut jamais exécuté. Très admiré des touristes, il resta intact jusqu'à la dernière guerre et, plus exactement, jusqu'au dimanche 16 juin 1940. Voyant comment les événements allaient s'enchaîner, le général Frère avait donné, le 15, l'ordre d'évacuation. Le bombardement italien de la matinée du 16 juin n'atteignit pas l'église où la messe dominicale fut encore célébrée; seules quelques maisons voisines furent touchées; mais, vers la fin de l'après-midi, l'église le fut, à son tour,

9. Voir LOUIS HAUTECŒUR, "Gazette des Beaux-Arts", janv. 1912.

10. M. REYMOND, *Une Madone du Bernin à Paris*, "Gazette des Beaux-Arts", 1911, tome II, p. 299.

11. *Le Mausolée de Louis Phélypeaux de La Vrillière à Châteauneuf-sur-Loire pendant la Révolution*, par J. SOYER, archiviste du Loiret (1915).

par des bombes incendiaires. « Toute l'église flambait, spectacle terrifiant, les cloches tombèrent », notait le curé de l'époque dans son journal; récit poignant et tragique conservé dans les archives paroissiales. Les bombes incendiaires italiennes se multiplièrent sur l'église avec un acharnement sauvage; elle fut bientôt réduite aux murs s'élevant, dès lors, à ciel ouvert.

Mais, heureusement, le tombeau ne fut pas, comme on l'a dit, « presque complètement détruit ». Il a certainement été très atteint; mais les parties essentielles au point de vue artistique

ont subsisté, puisque l'ange est, pour ainsi dire, intact, et La Vrillière peu endommagé. C'est pourtant le sarcophage qui a souffert ainsi que le squelette de droite. La comparaison de l'état primitif et de l'état actuel par nos reproductions, nous dispense des longues descriptions d'autrefois. La restauration du mausolée coûterait, dit-on, quatre millions. L'Italie ne devrait-elle pas coopérer à la restauration de cette belle œuvre italienne ayant été mise à mal par ses propres bombes?

M.-E. SAINTE-BEUVE.

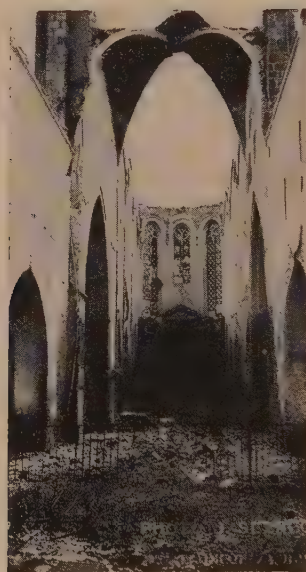


FIG. 3. — Vue d'ensemble
de
l'église Saint-Martial
de Châteauneuf-sur-Loire
après le bombardement de 1940
(le photographe, Sezne, venait de
prendre cette photographie quand
la croisée d'ogives du haut s'écroula
à quelques mètres de lui,
sans le blesser).

A PORTRAIT DRAWING BY EDME BOUCHARDON

IN the XVIII Century Edme Bouchardon's fame as a sculptor was matched by his distinction and prestige as a draftsman. The great number of his drawings which have survived offer impressive evidence of his deep devotion to this medium¹. The Louvre and Versailles collections comprise more than one thousand drawings by Bouchardon's hand, the overwhelming majority of which are preparatory drawings for his sculptures or copies after classical sculpture and Italian paintings of the XVI and XVII Centuries. Compared with this extensive group of drawings the number of his portrait drawings is amazingly small, particularly since the portrait played a rather important rôle in Bouchardon's work as a sculptor. The *Inventaire*² lists only six portrait drawings none of which can be ranked among the artist's outstanding works in this medium. It therefore seems appropriate to call attention to a portrait drawing by this artist the unusual quality of which not only equals some of his most famous and admired drawings, such as his studies for the monument of Louis XV or for the *Amor with the Bow*, but can also be considered his most distinguished work in the field of portrait drawing. This drawing, a portrait of the young

Italian sculptor, painter and engraver, *Giuseppe Amedeo Aliberti*, also known as a "Abate Aliberti"³, was formerly in the notable collection of the Dresden miniature painter, August Grahl (1791-1868), which was dispersed in three sales. The *Aliberti* drawing was contained in the first sale which took place in London April 27 and 28, 1885⁴. Nothing is known about the ownership of the drawing between 1885 and 1949 when it turned up in the New York art market.

Not only the unusual if not unique quality of this portrait drawing, but also the fact that the portrait and the inscription attached to it add some new information to Bouchardon's biography, justify the publication of the sanguine. Through the rather extensive literature on Bouchardon which reaches back to the XVIII Century, we have quite detailed knowledge of the life of this artist. The proceedings of the Académie de Peinture, letters and other documents have substantially added to the biographical information which enabled us

1. « Bouchardon avait presque toujours le crayon à la main. » PIERRE-JEAN MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, I, Paris, 1851-1853, p. 164.

2. JEAN GUIFFREY ET PIERRE MARCEL, *Musée du Louvre et Musée de Versailles, Inventaire général des dessins de l'école française*, I et II, Paris, 1933 et 1908.

3. Inv. No. 49.472, Sanguine, 260 by 228 mm, without the attached inscription. Repr. in: *Autotypes of the Collection of Drawings by the Old Masters formed by the late August Grahl of Dresden*, Sale, London, Sotheby, Wilkinson & Hodge, Apr. 27, 1885, No. 33.

4. The remainders of the Grahl Collection were sold by C. G. Boerner, Leipzig, Nov. 28, 1912 and March 19 and 20, 1914. — For August Grahl, who was the father-in-law of the German painter, Alfred Rethel, see: THIEME-BECKER, XIV, 1921, pp. 493-494, and LUGT 1199.



FIG. 1. — EDMÉ BOUCHARDON. — Portrait of the Painter and Sculptor Giuseppe Amedeo Aliberti.
 Sanguine, 1732. — Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, R. I.

to establish a clear and vivid picture of Bouchardon's life and work⁵.

In 1722, Bouchardon's teacher, Guillaume I Coustou—Coustou, le Jeune, the sculptor of the *Chevaux de Marly*—recommended his young student "pour la pension du Roi" to the Duc d'Antin who, since 1708, had been the *Directeur Général des Bâtiments de la Couronne*. On April 30 of the following year the young artist received the *Grand Prix de Sculpture* or *Prix de Rome*. Three weeks later, May 20, the Duc d'Antin wrote to Charles-François Poerson (1653-1725), since 1704 *Directeur de l'Académie Française à Rome*, that this time he will not be disappointed by the poor quality of the *pensionnaires*: "Cette fois, les choix étaient particulièrement heureux, puisque parmi les nouveaux élèves figuraient Bouchardon, Adam l'aîné et Natoire." On September 18, 1723, Bouchardon and Lambert-Sigismond Adam arrived in Rome for a stay which was to last nine years. Poerson, in his report to the Duc d'Antin, agreed with the latter's regard for Bouchardon's promising gifts for he wrote shortly after the arrival of the two *pensionnaires*: "Ils m'ont fait voir de leurs desseins, et particulièrement le sieur Bouchardon m'a paru avoir du talent." During his stay in Rome Bouchardon, whose working program was directed by the Duc d'Antin, made his copy of the *Barberini Faun* (Louvre) and several busts, among them the *Portrait of Pope Clemens XII* (1730) "qui a fait beaucoup de bruit dans Rome" (Bouchardon in a letter to his father, dated September 3, 1731); he worked on projects for the *Tomb of Pope Clemens XI* (1726-1730) and for the *Fontana di Trevi* (1731).

Late in 1731 Bouchardon was recalled by the Duc d'Antin. On August 20, 1732 the latter wrote rather impatiently to Nicolas Vleughel (1668-1737), a French painter of Flemish origin who, in 1724, had become Poerson's successor as director of the French Academy in Rome: "Ne procurez plus d'ou-

vrages ni à Bouchardon, ni à lui [Adam, l'aîné], et, sans affectation, persuadez-les de revenir le plus tôt qu'ils pourront; ce n'est pas pour enrichir les pais étrangers que le Roy fait tant de dépenses à son Académie à Rome." The attempts to get the two sculptors back to Paris so that their benefactor could profit from the achievements they had gained in Italy, seem, however, to have started quite some time before the Duc d'Antin wrote this rather irritated letter. For as early as November 13, 1731 Vleughel had already told the Duc d'Antin that "tout le monde regrette le prochain départ de Bouchardon ici." Besides, a letter by Bouchardon, dated July 10, 1732 which must have crossed the letter of the Duc d'Antin promises his return to France and asks for permission to take his Roman works with him. On September 4, Bouchardon finally, leaves Rome with the intention to visit, on his way to Paris, some of the great cities in Italy, "dont, hors Rome, il n'a rien vu," writes Vleughel to the Duc d'Antin. "Il verra de l'Italie ce qu'il n'a point vu, comme Bologne, Florence, Venise et les villes qu'il rencontrera sur sa route... Sur sa route il y a de belles choses à voir, et un coup d'œil à ceux qui voyent bien est profitable."

Little is known about Bouchardon's homeward voyage. From a letter the artist wrote to Vleughel from Florence we learn he stayed in that city; however, it seems he did not realize his intention to visit Venice. By the middle of October he had reached the foot of the Mont Cenis so that it can be assumed that Bouchardon also passed through Milan and Torino. The sanguine *Portrait of Giuseppe Amadeo Aliberti* adds another clue to Bouchardon's itinerary since, according to the contemporary Italian inscription attached to the sheet, Bouchardon stayed in Bologna after he had visited Florence. This is proven by the inscription which reads as follows: "Giuseppe Amadeo Aliberti Pittore Studente in Bologna al Servizio di Sua Maestà Carlo Emanuele Rè di Sardigna, Duca di Savoia, Principe di Piemonte dellineata da Monsieur Bouchardon Scultore di S.M. Christianissima nel suo Passaggio che fece per Bologna di Ritorno da Roma à Parigi dimandato dal suo Rè Anno 1732."

Aliberti certainly was not a mere traveling acquaintance of the French sculptor. Born in

5. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1888, 165; 1893, 419, 588; 1894, 223; 1897, 222; 1898, 349; 1901, 354. — ALPHONSE ROSEROT, *La Vie et l'Œuvre de Bouchardon en Italie*, "Gazette des Beaux-Arts," 3^e période, vol. 40, 1908, pp. 17-37. — IDEM., *Edme Bouchardon*, Paris, 1910.

Asti near Torino in 1710 as the son of the fresco painter Giovanni Carlo Aliberti (1662-1730), "Abate Aliberti" went to Rome in 1728 to study painting. Like his older French colleague, Aliberti was a protégé of his sovereign, Carlo Emanuele III (1701-1773), since 1733 Duke of Savoy and King of Sardinia⁶. For many years the versatile artist—Aliberti was not only a painter, but also worked as a sculptor and engraver—enjoyed a royal pension which enabled him to study in Rome and Bologna. In 1750, however, the artist forfeited this royal privilege on account of his love affairs and scandalous conduct. The acquaintance with Aliberti who was twenty-two years old when the thirty-four year old Bouchardon made his portrait in Bologna, may have originated during their common Roman days and may have been responsible for a change in Bouchardon's itinerary. For Bouchardon—possibly instead of going to Venice—seems to have visited, probably at his instigation, Aliberti's native city and other cities in the province of Alessandria before he left Italy for good and returned to his family in Chaumont-en-Basigny, and finally to Paris where the Duc d'Antin had granted him a *logement au Louvre* (Brevet, dated Jan. 1, 1733)⁷.

6. In 1734, Giuseppe Amedeo Aliberti painted in Bologna the portrait of his patron, *Carlo Emanuele III, in the Battle of Gualtalla*. In 1739, he returned to Rome; later he worked—under the architect Benedetto Alpieri—in Torino where he died in 1772. For Giuseppe Amedeo Aliberti, his father Giancarlo and his younger brother Carlo Filippo (died 1777) who became a pupil of Ferdinando Galli-Bibiena in Bologna and was active as a civil and theater architect in Piedmont, see the articles in THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon*, I, 1907, pp. 287-288, and in the *Enciclopedia Italiana*, II, 1929, pp. 489-490.

7. According to PIERRE-JEAN MARIETTE, *Op. cit.*, I, Paris, 1851-1853, p. 163, Bouchardon's "*reputation l'avait déjà devancé, et l'avait annoncé comme un des plus grands dessinateurs et un sculpteur de premier ordre.*" Bouchardon's self-confidence resulting from the high esteem gained by the artist during his stay in Italy is reflected in an anecdote referring to Bouchardon's lodging in the Louvre. The anecdote is recounted by CHARLES-NICOLAS COCHIN, *Mémoires inédites sur le comte de Caylus, Bouchardon, et les Slodtz*, Paris, 1880, p. 84: "*M. d'Antin lui dit: 'Te voilà bien logé' (il avait la mauvaise habitude de tutoyer). Bouchardon lui répondit: 'Monsieur, si vous m'avez vu à Rome, vous ne penseriez pas ainsi; j'y avais un palais.'*"

The drawing of unusual pure preservation shows the handsome young Italian sculptor and painter in half figure with a tricornered hat and a bow tie; in his right hand he is holding a crayon holder which probably also contained a *pierre rouge* such as the one used by Bouchardon himself⁸. Not only in Bouchardon's œuvre, but among XVIII Century French artists in general, red chalk was the outstanding and most extensively used drawing material. *Vermillon*, the *pierre rouge*, or *pierre sanguine* came into use early in the XVII Century when artists such as Callot and Bellange used it for their drawings. With Watteau and his followers Pater and Lancret, with Robert and many other French XVIII Century artists red chalk, sometimes combined with black crayon and white chalk or gouache became the favorite drawing material.

The majority of Bouchardon's extensive œuvre as a draftsman consists of sanguine drawings the fame of which equalled or almost surpassed his renown as a sculptor. Already his contemporaries could not sufficiently praise Bouchardon's merits as a draftsman. "*Ils veulent tous l'imiter, et aucun n'en approche,*" wrote Mariette in his *Abecedario*⁹. Cochin's praise went even further when he stated: "*M. Bouchardon a été certainement le plus grand sculpteur et le meilleur dessinateur de son siècle*"¹⁰, and another contemporary, the painter and writer Michel-François Dandrè-Bardon¹¹ claimed that "*Bouchardon surpassa les grands sculpteurs de l'antiquité par la fierté de son crayon.*" His masterful *Portrait of Aliberti* is certainly bound to confirm the enthusiasm of Bouchardon's contemporaries and to sustain his fame as the first draftsman of his time in Europe.

HEINRICH SCHWARZ:

8. JOSEF MEDER, *Die Handszeichnung*, Vienna, 1919, pp. 128, 144 and 549, fig. 255. The mezzotint portrait of the painter *Johann Jacob Beich* after Georg Des Marées, 1744 (*Le Bl.*, II, 333, 58) shows a similar crayon holder as the one appearing in the Aliberti portrait. — DENYS SUTTON, *French Drawings of the Eighteenth Century*, London, 1949, pp. 4, 17.

9. V, Paris, 1858-1859, p. 169.

10. CHARLES-NICOLAS COCHIN, *Op. cit.*, p. 85.

11. MICHEL-FRANÇOIS DANDRÉ-BARDON, *Anecdotes sur la mort de Bouchardon*, 1764, p. 4.

BIBLIOGRAPHIE

ANTHONY BLUNT. — *Art and architecture in France, 1500 to 1700*. — Londres, Pengrim Books, 1953, in-4°, XVII, 312 p., 191 pl.

C'est un beau et bon livre que publie M. ANTHONY BLUNT, qui travailla longtemps au Warburg Institute, et entra en 1939 au Courtland Institute de Londres dont il est aujourd'hui directeur, en même temps que professeur d'Histoire de l'Art à l'Université de Londres. Grand connaisseur de l'art français, il a publié un excellent volume sur François Mansart.

Le sujet qu'il a choisi, *l'Art et l'Architecture en France de 1500 à 1700*, est fort intéressant, mais assez complexe, même après les travaux de LOUIS HAUTECEUR, de R. BLOOMFIELD, FISKE KIMBALL, de VITRY, P. LAVEDAN, GÉBELIN, DU COLOMBIER, pour ne citer que les ouvrages généraux.

Dans cette période de deux siècles qu'il ne faut pas limiter étroitement aux années 1500 à 1700, l'auteur présente le développement et l'évolution de l'art français, et la part des influences italiennes puis flamandes, le rôle des rois et des grands seigneurs, François I^{er} et Henri II, Georges d'Amboise, Mazarin et Richelieu, Louis XIV, Colbert, dans la construction de Fontainebleau, du Louvre, de Versailles, des châteaux royaux et autres, et insiste à bon droit sur la personnalité des grands architectes, et aussi des peintres, des sculpteurs, des décorateurs.

Comme les Romains conquis par la civilisation grecque, les Français rapportèrent de leurs campagnes d'Italie un goût très vif pour l'art et les choses de la Péninsule. Les rois Charles VIII, Louis XII, François I^{er} surtout, partageaient ces goûts avec les seigneurs et les ministres, singulièrement le cardinal Georges d'Amboise, mais l'art et surtout le métier du moyen âge ne furent pas oubliés pour cela, et l'on décorait de rinceaux milanais un donjon gothique, une chapelle ou le portail d'une église flamboyante. De 1494 à 1575, c'est l'envahissement des motifs du décor italien avec Guido Mazzoni, les Juste et leurs collaborateurs, mais un Bourdichon, un Michel Colombe restent encore tout français. Dans un livre récent sur Michel Colombe que M. A. BLUNT n'a pu connaître, M. PIERRE PRADEL, ajoutant aux précisions apportées il y a plus de cinquante ans par PAUL VITRY, et élargissant l'activité du maître sculpteur de Bourges et Moulins, à Tours, montre qu'il est vraiment encore un imagier gothique, un « excellent maître et ouvrier » dont l'art traditionaliste, fait de force, de sincérité, de sensibilité robuste et saine, se prolongera jusqu'au milieu du xvi^e siècle, ne cédant que pas à pas devant l'emprise de l'italianisme.

Après la bataille de Pavie et la captivité du roi François I^{er}, de 1525 à 1540, c'est la Renaissance classique, à Madrid, à Fontainebleau, ce sont les décorations peintes et sculptées de Rosso et de Pri-

matice, mais Jean Clouet, dans ses portraits, continue la tradition française.

Puis, c'est la période classique, de 1540 à 1565, le triomphe de Serlio, de Lescot, de Philibert de l'Orme et aussi de Jean Goujon. Au temps des guerres de religion et pendant toute la seconde moitié du xvi^e siècle, l'art classique s'affirme, plus près de l'Antiquité, plus loin de l'italianisme, mais aussi avec des réveils de génie national, avec Bullant, Jacques Androuet du Cerceau, Germain Pilon.

Henri IV renouvelle l'urbanisme parisien, et M. ANTHONY BLUNT insiste très justement sur l'état de la ville après le long siège commencé le 1^{er} novembre 1589, qui se prolonge jusqu'à l'abjuration du roi le 25 juillet 1593 et à son entrée solennelle dans sa capitale, le 22 mars 1594. Des quartiers entiers doivent être reconstruits, des places réservées, des rues percées; des hôtels et des maisons s'élèvent partout sous la direction de du Cerceau, de Le Muet, de Salomon de Brosse, dans une fièvre de spéculation qui se prolonge pendant la régence de Marie de Médicis.

De 1630 à 1661, Richelieu et Mazarin font de la France une des grandes puissances d'Europe; à l'intérieur, c'est le triomphe de la bourgeoisie, des hommes d'affaires, des financiers, qui encourageront particulièrement les artistes, Lemercier, François Mansart et Le Vau, Sarrazin et les Anguier, Vouët, Champagne, Georges de la Tour et les Caravagesques, les Le Nain, Nicolas Poussin et Claude Lorrain.

Les deux derniers chapitres sont consacrés au gouvernement de Louis XIV, avec Colbert de 1660 à 1685, puis de 1685 à 1705, aux grands ensembles, le Louvre et Versailles, avec Le Vau, Perrault, J.-H. Mansart, Le Nôtre, Le Brun, Puget, Girardon, Coysevox; Blondel et l'Académie; les décorateurs, Jouvenet, La Fosse, Coypel, et les portraitistes De Troy, Largillière, Rigaud.

Tel est le vaste programme que s'est tracé M. ANTHONY BLUNT et qu'il a heureusement réalisé, avec une parfaite connaissance des œuvres, des hommes et des textes. Sa bibliographie, très complète, n'a rien négligé, et comprend les ouvrages les plus récents et les meilleurs sur le sujet. Des vues générales permettent de suivre l'évolution des idées et de l'art, en relation avec les faits historiques.

Ce volume fait partie de la Collection d'Histoire de l'Art *Pelican*, éditée sous la direction de NICOLAUS PÉVSNER, professeur des Beaux-Arts à l'Université de Cambridge, qui comprendra 48 volumes confiés chacun à un spécialiste — plusieurs ont déjà paru — enrichis de plans et de dessins dans le texte et d'une abondante illustration reproduisant les œuvres les plus représentatives d'architecture, de peinture et de sculpture.

MARCEL AUBERT.

LUIGI COLETTI. — *Il tempietto di Cividale, rilievi di UMBERTO PIAZZO*. — Rome, Libreria dello Stato, 1952. (*Rilievi di monumenti a cura del Consiglio nazionale delle ricerche*.)

Le « tempietto » de Cividale a déjà provoqué bien des études qu'énumère M. LUIGI COLETTI dans le beau livre que vient de publier le Conseil National de Recherches, à Rome. Il s'est efforcé de montrer que cet édifice, composé d'une nef et d'un sanctuaire divisé en trois parties voûtées, était le résultat de plusieurs campagnes de travaux.

A l'origine, les murs étaient nus; la couverture du sanctuaire devait alors porter directement sur les trois voûtes en berceau; la voûte de la nef devait être plus haute que la voûte actuelle et reposait sur les consoles de pierre encore existantes. M. COLETTI étudie les caractères de ce premier édifice ainsi déterminé; il le compare à divers monuments d'Italie, d'Espagne, de Gaule, de Syrie; il rapproche le sanctuaire tripartite voûté, qui est assez rare, de types wisigothiques ou grisons. Il étudie les arcs doublés qu'on voit dès l'époque romaine, mais dont l'aspect et la construction se modifient vers le VI^e siècle. Il décèle des caractères carolingiens, comme l'arc en fer à cheval (lequel, pourrait-on rappeler, peut être observé à une époque bien antérieure, chez les Sassanides et en Asie Mineure) et il se demande si ce premier édifice est un monument paléochrétien avec des particularités provinciales de goût barbare, donc un monument du VI^e siècle, ou bien un édifice barbare avec des souvenirs paléochrétiens, donc plus tardif; si, dans ce cas, il faut l'attribuer aux Goths, aux Lombards ou aux Francs. Il opine pour cette dernière hypothèse et croit pouvoir le dater du temps du patriarche Paulin, protégé de Charlemagne, ce qui expliquerait la présence d'arcs doublés analogues à ceux de Trèves. Il s'agirait alors d'une chapelle palatine.

L'édifice fut ensuite décoré de fresques et de stucs. Les fresques les plus anciennes, contemporaines des stucs, sont dans la lunette de l'arc situé au-dessus de l'entrée occidentale, le Christ et les deux anges ainsi que les quatre figures de saints placés dans les angles. Ces peintures présentent des caractères byzantins et semblent contemporaines des Comnènes. Le style des stucs s'apparente à celui des ivoires byzantins et othoniens; certains détails rappellent ceux de la couverture du psautier de Charles le Chauve et de manuscrits postérieurs. Ils doivent dater du X^e siècle. M. COLETTI estime que leur auteur pouvait être originaire du Frioul et qu'il avait connu l'art byzantin par la voie de la côte dalmate et du Danube. On

pourrait aussi noter que certains de ces motifs sont d'une origine plus ancienne et ont pu parvenir par d'autres routes : des rinceaux de vigne presque semblables existaient dans l'art copte, par exemple à Ben-Mazar, et les crêtes découpées s'apparentent à certains motifs qui existaient sur la porte sud de Deir-el-Ahmar, au VI^e siècle. Quant au motif en S, on le trouve dès l'époque romaine dans l'arc d'une terre cuite exhumée à Gien, puis il apparaît au baptistère de Naples.

Cette étude, fort bien conduite, permet de mieux connaître cet art préroman qui, depuis une quarantaine d'années, a éveillé l'intérêt des archéologues.

LOUIS HAUTECEUR.

COLONEL MAURICE HAROLD GRANT. — *A Dictionary of British Etchers*. — Londres, Rockliff, 1952.

Le colonel GRANT, auquel on doit des études sur les paysagistes et les médaillistes anglais, publie aujourd'hui un dictionnaire in-8° de plus de deux cents pages, sans illustrations, consacré aux aquafortistes britanniques. Dans une introduction, il nous expose le caractère propre de l'eau-forte, ses différences avec le burin et la pointe sèche, et note ses caractères essentiels pour la distinguer de la manière noire, de l'aquatinte et du pointillé, précisant les manières de reconnaître les divers états d'une planche.

Ces pages dénotent une science de technicien, mais lorsqu'on aborde le dictionnaire proprement dit, on souhaiterait que cette première édition fût complétée par des indications historiques nécessaires. Il serait désirable, par exemple, de voir ajouter pour chaque artiste une bibliographie, des renseignements sur le prix de ses épreuves, les musées où elles se trouvent, des détails sur sa biographie et sur son œuvre.

Malgré ces réserves, ce livre d'un format commode abonde en renseignements précis sur la plupart des représentants de l'eau-forte en Grande-Bretagne. Quoiqu'il soit habituel de classer dans l'école anglaise les artistes étrangers ayant vécu outre-Manche ou dont le style s'apparente à celui de ce pays, on demeure toutefois étonné de voir citer dans ce répertoire bon nombre d'artistes français tels que Bracquemond, Gravelot, Legros, Méryon, Monnoyer, Pillement, sans compter plusieurs maîtres flamands et hollandais.

Ces critiques n'empêchent pas l'ouvrage d'être agréablement présenté et nous espérons que sous cette forme il rendra de grands services aux amateurs et aux connaisseurs.

ANDRÉ BLUM.

TWO SCULPTURES FROM THE MOREAUX ABBEY AT OBERLIN, OHIO

The sculptures from the Moreaux Abbey, are known from old XIX Century publications accompanied by poor quality prints¹. In 1921, Kingsley Porter, visiting the ruins of the Monastery, found the walls covered with a thick growth of ivy: the sculptures, he said, had probably not been seen since Longuemar had called attention to the inscriptions, more than half a Century before².

Since then, they were regarded as having disappeared. M. René Crozet, in his so complete and well documented book brings out the memory of these statues, preserved by drawings³. They still exist, however—in a small Museum in the United States—The Allen Memorial Art Museum Oberlin College, Oberlin, Ohio (fig. 1, 2 and 4). (The present study was first presented to the members of the *Roman Art Days*, in Poitiers, in April 1950. We supplied a few finishing touches, after having acquainted ourselves with the latest and most complete publication on the subject, that of Wolfgang Stechow, *Op. cit.*, I remember with much gratitude the welcome I received at Oberlin College when I visited there⁴.)

These sculptures are two statues of bishops, set against the wall, framing the archivolt of the door. The heads are missing: one of them can still be seen on the print of 1844; but on that of 1865 both statues are decapitated; at the same time, Brouillet points out, in a nook of the transept, a mitred stone head, of good execution; it is probably that of one of the two statues of the façade, he says. It is not impossible that it may one day be found again.

The interest in the statues still persists. It resides not only in the excellent style of the sculptures, but also in the inscriptions which accompany them: one offering a quite extraordinary iconographic commentary, the other two indicating the names of

the figures thus permitting a most precise dating of this ensemble.

The first inscription is engraved on the archivolt of the door: VR FVIT INTROITVS TEMPLI SCI SALOMONIS SIC EST ISTIVS IN MEDIO BOVIS ATQVE LEONIS. Indeed, the statues of the bishops, at the right and left, are built on the projecting part of two animals, in relief; one, rather well preserved, is an ox, and the other, half broken, is a lion. The reference to the Temple of Solomon is surprising, for the door of the Temple was not framed by a lion and an ox, but by the two famous brass columns⁵.

Redet offers an explanation: these would be the ten later described brass bases, which were decorated with lions, bulls and cherubs. But nothing in the Biblical text suggests a symmetrical arrangement of the lions and the bulls, nor a symbolic meaning of these animals. These ten bases were most probably carts carrying basins for water service, and so had no definite location.

Therefore, the clever exegesis of Prof. Wolfgang Stechow⁷ seems superfluous to us. According to him, we would have here the blending of several iconographic traditions, signs of which he identifies through inscriptions, on the mosaics of Mount-Neboc and of Má'in, in Jordan: the Christian sanctuary is identified with the Temple of Solomon as a place of sacrifice, where "bulls will be offered up on the altars⁸;" Christ will bring peace, "and the lion will eat fodder for the ox⁹."

But the lion and ox are here merely the consoles of statues and do not necessarily have a symbolic value. We rather believe that the connection established through the inscription was made up later by a clerk, on seeing the sculptures already completed: a vague recollection of the Biblical text may have led a half scholar on this wrong track.

One often finds, particularly in

Spain, jaw-shaped consoles, heads of beasts—lion or ram—to support the lintel of a door. The statues which surround the Portal of the Lamb at the church of Saint-Isidore of León (fig. 3 A and 3 B), are mounted on bulls' projecting fore parts, similar to those of Moreaux. The only difference is that, in the Poitou abbey, they are treated with still more fullness, for we are in the region where Romanesque sculpture cherished the practice of figures in the round and produced the beautiful equestrian statues of Constantine.

But, in spite of the sophisticated inscription, we do not believe that we should adopt for mere consoles such a symbolic explanation.

The other two inscriptions are placed between the statues and the archivolt, on three rows. They are to be found, together with the sculptures, at the Oberlin Museum. They read, on the right:

DS : MISEREATVR : GVILELMI :
ADALELMI
PICTAVENSIS EPI : ET :
ARNAVDI : ARCHIDI
ACONI : PAT : NR :

and, on the left:

DS : MISEREATVR : GRIMOARDI :
PICTAVENSIS EPI : ET : ARNAVDI :
ARCHIDIACONI : PAT : NR :

These persons are, of course, the patrons of the abbey and, most probably, the builders of the church. William II, nicknamed Adeleme, 55th bishop of Poitiers, consecrated in 1124, was exiled in 1130, recalled in 1135, and died in 1140. During his exile, the seat was occupied by Peter III of Chatellerault, who counts as the 56th bishop of Poitiers. So that Grimoard, succeeding to William Adeleme in 1140, was but the 57th. He only occupied the episcopal seat a short time, for he died in 1141 or 1142¹⁰.

The archdeacon Arnaud long outlived them: this name frequently appears in documents between 1142 and 1155¹¹. Mr. Wolfgang Stechow¹² points out in this connection that the bishop of Poitiers was then the famous Gilbert de la Porée, and discovers in contemporary texts most interesting details on the archdeacon whose functions had begun under the pontificate of the two former bishops. Arnaud, called "*qui non ridet*," did not share the views of Gilbert on the Trinity: in company with another archdeacon, Calon, who was to become bishop of Poitiers, he undertook to go to Rome, in order to appeal to the Pope, whom they found at Sienna on the way to France; supported by Saint Bernard, they obtained the withdrawal of Gilbert from the Synod of Rheims, in 1148.

We do not however deem it necessary to assume with Mr. Stechow that the disagreement between Arnaud and his bishop was the reason for which the monks of Moreaux have chosen the two predecessors of Gilbert, rather than Gilbert himself, as recipients of the homage of having their statues placed at the entrance of their church. But, especially, the abbreviations "PAT NR" cannot be read as "*patris nostri*" and are not the affectionate title which the Benedictines would have conferred the archdeacon, entrusted by the bishop with the annual visit to their monastery; they merely refer—following the invocation "*Dominus mesereatur*..."—to the "*Pater Noster*" prayer.

It is therefore likely that the two bishops of Poitiers, William Adelelme and Grimoard, helped the monks to build their church; the very close dates of their deaths allow one to believe that they both worked on the same project. The archdeacon Arnaud assisted both of them. He is the one who must have had—as a sign of gratitude—the effigy of the two benefactors placed on the portal probably shortly after the death of the second one.

The thus furnished date is all the more important in that we do not possess any document on the history of the abbey at that period and that the study of Romanesque Poitevine art is particularly poor in precise chronological data. As Redet points out¹³, one may be surprised that the authors of the *Gallia Christiana* have not taken advantage of it, to fill in the gap created by the absence of the charters which they missed. The first

date they give is that of 1170, furnished approximately by an act in which there is mentioned an abbot of Moreaux by the name of William.

The presence of statues of the founders of a church is not so rare as one might think. The most famous example is that of Moissac, where the effigies of two abbots were sculptured a short time after their death: that of Durand, on a pillar of the cloister, among the apostles and that of Roger at the top of the façade. M. Crozet¹⁴ mentions in Poitou a few examples of statues which are not haloed and probably represent historical—unfortunately anonymous—figures, at St. Pierre de Curçay, Maillezais, Prahecq, Luçon and Chail. None of them holds, as at Moreaux, an important place, usually reserved for saints. But the authenticity of the bishops which are mentioned here in the inscriptions, is unquestionable.

The statues in the abbey of Moreaux are an excellent example of the good taste that Romanesque sculptors from Western France had for figures in the round. Without being completely detached from the background, as are the animals on the consoles, they are however, treated in relief in three dimensions, and their body is represented in almost normal thickness. On the other hand, the modeling has been deliberately simplified, with large crushed folds, broad flat parts that favor the display of light, all this emphasizing the relief. The curved lines of the figures are also characteristic of the same provinces: presented in front-view, they have, however, no stiffness. The clothing fits closely at the wide part of the hips, then narrows below only to end up by widening again at the bottom in most elegant curves.

Poitou and Saintonge have kept a rather large number of statues comparable to those of Moreaux, mostly treated however less broadly, a few perhaps of earlier date. The most remarkable are those of St.-Amant-de-Boixe, the *Virgin of the Annunciation* on the façade of Notre-Dame-la-Grande of Poitiers (fig. 8), the statues of Châteauneuf-sur-Charente, Fenioux and Perignac (fig. 9). These same representations first appear in small scale in the statuettes of Aulnay (fig. 6) and on the arches of numerous portals which derive from that model. Their flowering takes place toward 1140, in the big statues of Chadenac (fig. 7), whose style is closest to that of Moreaux.

Where else can one find this relief, modeling and contours? The sculpture of Languedoc is very different: it practices a two-dimensional relief, decreasing and transposing the third; its modeling makes use of calligraphic strokes or narrow strip folds, and always keeps the drawing in mind. The Languedocian style can be identified at Angoulême in the lower parts of the façade, and in many instances of the region.

But the particular Western style—that of Moreaux—is quite different. It is in Spain that we can trace possible points of similarity to it, and perhaps the sources of this art: at León, the sculpture begins with figures in the round as early as the third quarter of the XI Century; at Compostello, at the beginning of the XII Century, there appear the elegant curves of the figures, as well as the broad flat modeling, in the Apostles and, especially, the *Saint James* of the Portal of the Goldsmiths (fig. 5). Later on, Avila and Salamanca add refinements in the treatment of the surfaces, and interpret in an original way the third dimension, in which the statues always move very freely. One might be inclined to find a further connection, on account of a similar and unusual arrangement, with the statues placed at the level of the capitals of the naves of Airvault and Salamanca; this comparison would be deceiving: no doubt the statues of Airvault are much earlier, but their date, around 1100, does not justify their lack of refinement; they look as if they were cut with an axe, whereas those of Salamanca have a fine and light elegance. Nothing at Airvault, nor in the other examples of the region, seems to announce Aulnay or Chadenac, whose antecedents are perhaps to be found beyond the Pyrenees. Spain seems therefore not only to have brought to the sculpture of Western France the precious Hispano-Maqresque embroidery of foliage and decorative monsters, but also, in part at least, the art of figures in the round and the delicate modeling of the figure cut in full relief.

One has probably too much narrowed down to the Toulousian question the problem of the relationships between Romanesque art in France and Spain or that of the art of the pilgrimage roads. Poitou and Saintonge are most probably bound to contribute yet a great deal to this study.

GEORGES GAILLARD.

SUR QUELQUES PHYSIQUES PRÉFÉRÉS DE L'ART OCCIDENTAL

L'enquête actuelle est due à une tentative de classification de certains types que les artistes, depuis la Renaissance, ont trouvé bons, mauvais, ou comiques.

Quiconque a vu une série de représentations plus ou moins analogues, par exemple des crucifix, a dû remarquer des changements dans les proportions du corps humain souvent indépendants de critères de style. Quiconque a vu des séries semblables, telles que des photographies d'équipes athlétiques, saura situer celles-ci dans le temps, malgré les variations infimes du costume de certaines équipes au cours de deux générations. Abstraction faite des poses stylisées du photographe, des modes changeantes du port de la barbe et de la chevelure, et de la persistance habituelle de certains physiques dans un tel milieu, on arrive quand même à distinguer l'époque grâce à des indices tels que les variations du grain de la peau, ou quelque développement marqué d'une partie imprévisible du corps. La nuance de la peau, en particulier, semble être le résultat à la fois de l'alimentation et de l'activité : les repas à base de pain et de pâtes de la fin du siècle dernier ont produit des effets qui contrastent avec ceux de notre alimentation plus variée, même pour des champs d'activité identiques. Les ouvriers d'une aciérie, au repas de midi¹, peints par Anshutz il y a plus de deux générations, auraient un air tout différent si nous les remplaçons par des travailleurs nourris dans l'Amérique d'après 1925, aux tors nus habitués au plein air ; et il en serait encore de même si nous refaisons cette expérience avec des hommes de taille, de poids et d'origines « raciales » scrupuleusement identiques de part et d'autre.

Ma curiosité a été éveillée par les ouvrages du docteur William H. Sheldon² sur la psychologie du physique humain ; par l'étude plus ancienne mais toujours classique du docteur Ales Hrdlicka sur l'adaptation du

type des enfants et des petits-enfants de divers immigrants américains au type dit du « vieil Américain » ; par les études aussi approfondies qu'amusantes d'Hilaire Hiler et de Bernard Rudofsky sur le vêtement et le nu ; par *Der Nackte Mensch in der Kunst* de Hausenstein (Munich 1913) ; et par un fait aussi connu que la vision anticipée des traits d'Hélène Fourment par Rubens.

Le docteur Sheldon, en recherchant dans les anciennes classifications des physiques, et des tempéraments supposés être leurs pendants, depuis les humeurs classiques, jusqu'à Lombroso, en passant par Lavalier, et ainsi de suite jusqu'à nos jours, est parvenu à une méthode de définition des physiques d'après leur rattachement (sur une échelle de 1 à 7) à l'une ou l'autre de trois variantes données. Ces variantes, il les appelle A) *l'endomorphie*, dans laquelle l'appareil digestif est prédominant et dont l'exemple extrême est celui d'un homme gras ou de la « montagne de chair » ; B) *la mésomorphie*, dans laquelle dominent le développement et l'action musculaires, dont le cas extrême serait celui de l'athlète professionnel ; C) *l'ectomorphie*, dominée par les sens et le système nerveux, à représenter par une personne fragile, d'une surface épidermique très grande par rapport à sa masse.

Dans l'anthropométrie de Sheldon, la base d'une classification exacte est fournie par une série de fractions, exprimées en mesures linéaires, divisées par la racine cubique du poids (c'est-à-dire une mesure tridimensionnelle réduite à une dimension) — ou en mesures linéaires des parties du corps, divisées par la hauteur. Ses tables doivent, évidemment, être réglées selon l'âge, certains types changeant de poids entre la maturité et la vieillesse. A la suite de leurs expériences, le docteur Sheldon et ses collègues ont réussi à préciser l'étiquette descriptive (*somatotype*) à la faveur d'un simple coup d'œil, avec un

risque minimum d'erreur ; tout son système de somatotypes était le résultat d'un grand travail préalable d'observation, de comparaison et d'identification des critères apparents ; cependant l'anthropométrie sheldonienne est un procédé scientifique et solide, que son auteur expose d'ailleurs avec autant de talent que d'esprit.

La somme des chiffres de ces étiquettes ne doit pas être inférieure à neuf (autrement l'individu est un « minus » pathologique), ni supérieure à douze (cette somme elle-même suggérant déjà une « sur-attribution » et entraînant des difficultés de température correspondantes). Aucun individu ne peut manquer de se rattacher à une représentation quelconque de l'une de ces variantes. Bien qu'il accepte certaines généralisations, Sheldon est davantage l'homme d'une enquête que d'un dogme. Il a sans doute beaucoup observé les œuvres d'art ; il parle longuement des physiques habituellement choisis pour le Christ (2-3-5 ou 2-3-6, c'est-à-dire riches en ectomorphie) ; et il fait remarquer la mode contemporaine du somatotype « Li'l Abner » (1-7-2). J'avoue, quant à moi, être disciple à la fois de Sheldon et de Mark A. May. Mais je ne suis pas un professionnel des somatotypes et dois donc prier le docteur Sheldon de m'excuser d'avance de toutes les erreurs d'anthroposcopie que je pourrais faire.

Si nous passons rapidement en revue quelques œuvres bien connues, nous verrons non seulement les types adolescents (de la haute Renaissance) alterner avec les types de la maturité (Baroque), ou les personnages hauts de dix têtes (Maniérisme) alterner avec ceux de six têtes (parfois Néo-Grec), mais, de plus, des préférences bien marquées de certains physiques, en général.

Les personnages sculptés des *Jugement dernier* de l'époque médiévale, par exemple, élus ou damnés, sont petits, courts mais frêles, aux épaules

carrées et faibles, aux jambes peu faites pour porter un corps massif, aux grandes têtes. Même un homme aussi constamment mêlé à l'antique que Niccolò Pisano s'est servi de ces frères personnages pour le Jugement du Baptistère de Pise, où le modelé est classique malgré des personnages hauts d'environ cinq têtes. La sculpture médiévale en ronde bosse obéit à des règles différentes et tend à annoncer le physique caractéristique de la fin du xv^e siècle et du début du xvi^e. Le personnage gothique tardif, tel qu'il apparaît chez Donatello et se propage dans les gravures sur métal et sur bois du cercle Vêrard à Paris, chez Van der Goes et Van der Weyden, et sur les livres de modèles de Jacopo Bellini, reste grand et mince comme les Vierges en ivoire du xiii^e, mais il en diffère d'un point de vue important : il n'a plus la coupe horizontale presque circulaire du personnage gothique plus ancien, devenant à la fois plus large et moins épais. Nous voyons le style ancien persister chez Tilman Riemenschneider (Adam, Wurzburg) longtemps après le portrait que le jeune Dürer donne de lui-même dans le Jeune Couple en Promenade³. Nous voyons le changement entre l'Adam et l'Eve du rétable des Van Eyck, d'une part, et la Chute de l'homme, par Van der Goes de l'autre. Ce personnage de la fin du gothique, qu'on trouve sous des traits différents depuis Pisanello et Schongauer jusqu'à Memling et Massys, est ectomorphe : il (ou elle) varie si l'on peut dire, de 1-4-5 à l'extrême 1-1-7 ; et il est amusant de constater ici un mélange de l'observation, de l'idéalisation et du hasard (fig. 2 et 4). Dans le panneau des Elus du rétable de Memling à Dantzig, l'ectomorphe-type idéalisé se répète à plusieurs reprises, mais presque toujours avec la rondeur incongrue d'une petite tête et la mollesse d'une peau à fossettes, qui sont le propre des endomorphes. Les femmes ont à peine l'apparence féminine. La taille est plus marquée qu'elle ne l'est d'habitude même chez les ectomorphes, car le costume féminin était corseté haut et celui des hommes était étroitement serré à la ceinture, faute d'élasticité dans les maillots.

Une étude des copies de Pisanello d'après l'antique, nous montre que même cet observateur aigu s'est laissé prendre à la pratique de cet effet fortuit : ses hommes, dont l'origine romaine est sûre, sont serrés à la taille, et les poitrines de ses femmes sont hautes et serrées aussi⁴. Le

déplacement des seins est le signe le plus persistant du transfert du costume à l'anatomie ainsi que de l'observation à l'idéalisation. Bien que nous sachions qu'à maintes époques, en maintes sociétés européennes, les bains publics et les bordels aient fourni les seules occasions pour la représentation du nu féminin, les exceptions qu'on rencontre parfois montrent que cette déformation mammaire n'était pas forcément l'effet du corset. Les quatre Etudes d'une femme, par Pisanello⁵, femme qui ne donne l'impression d'être ni une courtisane ni une Bademädchen, constituent des notes précieuses, exactes et soignées sur le port des seins et des aisselles quand les bras sont levés au-dessus du niveau des épaules, sur le modelé du dos et de la carrure, et sur la taille qui serait d'un « naturel » surprenant pour l'époque. L'Allégorie de la Luxure⁶ du même artiste ressemble plutôt à un reportage de bordel car son iconologie — si tant est que l'on puisse se servir de ce terme ici — semble relever de la danse-du-ventre.

Les personnages de Jacopo Bellini appartiennent encore au gothique tardif, malgré le modelé du torse où l'influence de la sculpture de l'Antiquité joue presque toujours ; et plus ils sont importants, plus ils sont ectomorphes. Chez Bellini comme chez Schongauer, et chez d'autres artistes du xv^e siècle, la notion d'un physique répugnant n'existe pas encore. Les mauvais larrons, les bourreaux du Christ, et d'autres personnages de mauvais aloi ne se distinguent que par l'expression de leur visage. Mais dès la fin du siècle, des changements se produisent : les larrons des Crucifixions d'Antonello da Messina sont de proportions plus ramassées et moins « aristocratiques » que celles du Christ ; leur somatotype serait 2-5-2 ou 3-5-2.

Les artistes provinciaux étaient plus enclins à demeurer fidèles à leurs propres préférences physiques (souvent héritées d'ailleurs) que ne l'étaient les artistes qui se trouvaient en contact direct tant avec la sculpture antique qu'avec la concurrence moderne. Chez Piero della Francesca, malgré le sentiment de la grandeur et la hauteur statuesque de ses personnages immobiles et sereins, dus peut-être à son emploi fréquent d'une ligne d'horizon basse en même temps que de coiffures hautes, le physique des personnages est, en effet, très ramassé (disons 4-4-2), avec, de temps en temps, seulement, l'allongement d'un

Christ ou d'un ange archaïques. Le type bien plus énergique de Signorelli est un 2-6-2, et son torse allongé lui appartient bien (fig. 3). L'humanité de Signorelli est composée de mésomorphes par excellence et qui le sont même davantage en action, sinon en superficie, que ceux de Michel-Ange ; leur conduite est aussi somatotonique que possible. Et c'est peut-être sa nature de pionnier et de provincial qui empêchait Signorelli d'associer l'idée de la nudité de ses personnages aussi aisément qu'on voit Raphaël le faire, pour ceux de la Farnesine, ou Dürer, dans ses dessins à la plume de 1520-1528. Signorelli n'a qu'un sens très peu limité du mouvement féminin, et beaucoup de ses femmes, quoique vigoureuses, sont impersonnelles et immobiles. Sauf pour les oreilles de satyres qui distinguent ses diables, dans ses fresques d'Orvieto, les mauvais génies ne se distinguent des bons que par l'expression et les jeux de la physiognomie. Ses dessins sont d'une telle uniformité que l'on ne peut pas dire si tel personnage a été inventé et son type idéalisé ou s'il a été pris sur le vif d'après un modèle donné.

On s'étonne de la variété qu'offre Mantegna, malgré ses emprunts à l'antique : il a pris la peine de regarder soigneusement les bébés et les enfants de quatre à cinq ans (voir la Vierge et l'Enfant avec un Ange, British Museum⁷) ; il a dessiné des femmes aussi naturelles que les déesses de la peinture de Vénus, Mars et Diane (British Museum), dont les somatotypes sont minces pour des femmes classiques (disons, 2-3-5) ; il s'est servi du 7-2-1 endomorphique pour le type comique (Silène) ou répréhensible (l'Ignorance) ; et son Christ est plus héroïque que le type-cliché de l'art gothique : 2-6-1 ou 1-6-2. Il a une tendance curieuse à rapprocher l'ombilic du sternum, à transformer le modelé des muscles du torse masculin en un genre de chapelet bosselé autour de l'ovale abdominal.

La différence entre les nus exécutés d'après nature et ceux qui sont délibérément une invention de l'esprit, tout en étant traités avec le même soin et sur la même échelle, me semble apparaître pour la première fois, nettement, chez Antonio Pollaiuolo. L'Adam et l'Eve des Offices, avec leur réalisme et leur spontanéité, donnent vraiment l'impression de personnes réelles et intégrales, au point qu'on croit sentir la rondeur des cuisses d'Eve et la sueur du front d'Adam.

Dans les *Nus qui luttent*, du Fogg Museum, et le *Prisonnier conduit devant un juge*, du British Museum, ce physique naturel fait place à une conception plus conventionnelle, influencée par les peintures de vases grecs. Le somatotype des nus pris sur le vif, 2-5-4 environ, se rapproche du type 3-4-4 dans les dessins conventionnels et idéalisés; là aussi, cependant, certains traits légers, à l'intérieur des contours, sont parfois extrêmement expressifs. Sauf pour un surcroît de férocité, il n'y a encore pas beaucoup de différence entre les « bons » et les « mauvais ».

Piero di Cosimo, pour son *Homme Primitif*, fait choix d'un personnage compact et même trapu, un 5-3-2; il a recours, bien entendu, au Silène, mais à un Silène moins obèse que celui de Mantegna.

Quant à Léonard, nous trouvons une curieuse différence physique entre les personnages de ses croquis à la plume, dont les têtes trop grandes leur donnent presque un air d'enfants retardés, et les modèles, exécutés d'après nature, de ses études anatomiques. Ces derniers demeurent fidèles aux proportions normales entre la tête et le corps, et, avec les années, ils deviennent de plus en plus mésomorphiques. En dépit du réalisme qui est à la base de ces études, les personnages en sont si imprégnés des types physionomiques imaginaires préférés de Léonard et d'autres aspects de l'idéalisme, qu'on ne saurait que rarement en classer un comme un portrait véritable. L'étude à la pointe d'argent, datant de sa jeunesse et représentant un *Saint Jean-Baptiste* (Windsor, 12.572)⁸, est nettement le portrait d'un modèle précis, mais on ne trouve rien de semblable jusqu'à ce qu'on atteigne des œuvres aussi tardives que *l'Homme debout* (Windsor, 12.597) aux poumons, au cœur et aux artères principales tracés à la plume. Ce personnage a certainement dû être pris sur le vif; c'est, évidemment, un mésomorphe (1-5-4) avec l'expression tendue et le visage osseux qui caractérisent celui-ci. Lorsque la prédilection de Léonard pour certains types finit par avoir encore davantage raison de son travail d'après nature, on voit apparaître le 3-6-1, quelque peu plus sauvage mais superficiellement plus mou des dessins bien connus de Windsor: 12.596 et 12.631 *recto*. La série des têtes et des profils de Léonard représentant des types admirables et irrépréhensibles est assez connue pour ne devoir qu'être citée ici. Léonard

n'a étendu sa passion de la caricature qu'une ou deux fois à peine au corps tout entier. Un dessin inattendu est celui de la coupe verticale de l'anatomie d'une femme (Windsor, 12.231), dont le sein est quasi aussi masculin que celui de l'Eve de Dürer dans la gravure de la *Chute de l'homme* de 1504. Léonard savait être très objectif dans ses anatomies et l'était la plupart du temps. Ici, sa main s'est laissée dévier, soit par sa confusion psychologique, soit par la tradition des déformations dont nous avons déjà signalé l'effet sur son art.

Les personnages à grandes têtes des croquis de Léonard sont d'un physique semblable au type habituel des dessins de Raphaël, dont celui-ci ne s'écarte que dans quelques peintures de jeunesse du *Christ en croix* où une forme allongée persiste. En dehors de cela, Raphaël ne trahit aucune hérédité gothique ni aucun penchant vers l'allongement pseudo-aristocratique, restant fidèle à son propre genre. Ses personnages ont le corps compact du gymnaste, très différent des squelettes noueux de Signorelli ou des géants massifs de Michel-Ange. Les femmes devraient être rangées, je crois, sous le 4-4-2, et les hommes sous le 2-5-2. La mansuétude caractéristique de Raphaël semble l'avoir empêché de donner un air franchement déplaisant ou absurde à qui que ce soit. Il était fort capable de dépeindre quelque action vigoureuse; mais ses bourreaux et autres mécréants sont d'un physique aussi noble que ses saints et ses philosophes. Comme la plupart des classicistes, il raffina et généralisait de plus en plus à mesure qu'il parvenait à sa forme d'expression définitive, comme Middelorf⁹ l'a fait remarquer à propos de l'étude pour l'Apollon du *Parnasse*, conservée au Musée Wicar de Lille: ce dessin est presque Mantegnesque dans sa brusquerie, sa parcimonie, ses détails anatomiques très personnels, tel que l'aréole très large et plate du sein masculin⁸; la peinture arrondit tous les angles conservant l'Apollon suffisamment musclé, mais masqué par une légère couche de graisse. Pour une comparaison concluante de la vraie tension musculaire avec un relâchement élégant, il suffit de regarder le moilet d'un personnage de Signorelli et, puis, celui d'un personnage de Raphaël. Mais les femmes de Raphaël ont l'air, dans le meilleur sens humain, de femmes, et se comportent comme telles, surtout celles de la Farnesine. Baccio Bandinelli, dont le style

dessiné relève autant de Raphaël que de Michel-Ange, réussit à donner à ses nus masculins (qui ne sont pas aussi gigantesques qu'à somatotype que ceux de Michel-Ange) l'air de géants en réduisant leurs organes sexuels d'une façon presque impossible.

Les colosses de Michel-Ange manquent d'harmonie, devant cohabiter avec des personnalités ectomorphiques (ou comme Sheldon les appelle en parlant de tempéraments, *cérébrotoniques*) qui enlèvent à leurs corps un peu de leur pouvoir d'action. Malgré le doute monstrueux qui les torture et parfois les immobilise, quand ils se mettent finalement en mouvement, ils le font avec la magnificence du mésomorphe imbu de lui-même. Bien que Michel-Ange se soit tenu (sauf dans quelques dessins à la plume de sa jeunesse) au physique colossal et orgueilleux 3-6-1, il ne fut pas insensible aux variations que lui valaient l'âge et l'activité sexuelle. Il savait faire la distinction entre une mère-nourrice et une vierge: voir les tombeaux des Médicis ou le *Déluge* de la chapelle Sixtine, ou les groupes au pied de la fresque du *Jugement dernier*. Il connaissait les effets d'un mouvement violent sur le corps humain: voir le dessin de la *Chute de Phaëton* (Windsor, 12.766, Popham et Wilde, n° 430, pl. 29).

Les Vénitiens, qui ignoraient les scrupules de Michel-Ange et de ses personnages, ont introduit dans leur art une race qui, au premier abord, diffère très peu de celle de Michel-Ange, sauf pour le degré de sa faculté de détente. Les femmes du Titien deviennent un peu plus endomorphiques (4-5-1), tandis que ses hommes le deviennent moins (2-5-3). Chez Véronèse, la femme a parfois un torse très svelte, mais elle a encore les grandes jambes, et la grande tête ronde au gros cou caractéristiques du Titien. Le Tintoret, qui n'est guère un classiciste, aplanit les angles de la musculature en passant du dessin à la peinture: les hommes maigres, au torse allongé, de ses études étincelantes (souvent des 1-5-4), deviennent des 4-3-4 en peinture; et les jeunes gens sont parfois des 2-4-4 qui ont l'air gentiment boursofflés.

Avec le Greco, nous arrivons, évidemment, à l'ectomorphie extrême (1-1-7 ou 1-2-7). La gêne que nous ressentons souvent chez le Greco est due peut-être au fait que la conduite et le tempérament apparent de ces personnages sont souvent trop soma-

totoniques par rapport à leur physique, ce qui crée un désaccord contraire à celui dont souffrent les personnages de Michel-Ange.

Dürer, qui répète dans sa gamme de physiques le passage du Gothique tardif à la Renaissance dont sa vie tout entière a été marquée, semble avoir été empêché de donner libre cours au penchant septentrional pour le grotesque, soit par l'idée exaltée qu'il se faisait de son métier, soit par l'ampleur même de ses intérêts. Il ne s'abandonne au grotesque que dans le cas de quelques animaux, de quelques caricatures, et de types traditionnellement reprochables. Bien qu'il s'idéalise lui-même de temps en temps, il se montre plus objectif dans le portrait tardif et réaliste qu'il a fait de lui-même dans *L'Homme de Douleurs*¹⁰ et dans celui du diagnostique où il désigne sa rate¹¹.

Tout comme le *Jeune Couple en Promenade* pourrait être considéré comme caractéristique du physique gothique tardif, la *Femme vue de Dos*, dessinée à Venise en 1506 (Panofsky 1188, fig. 163), et le *Porte-Étendard* (gravure de 1502-1503, Tietze 239) pourraient illustrer le physique-type de beaux jeunes gens bien portants de la haute Renaissance. Leurs somatotypes pourraient être le 2-5-3 pour l'homme et le 4-4-1 pour la femme, tandis que contre ceux du couple gothique seraient le 1-4-5 et le 3-3-5.

Il est probable que c'est au cours de la même année où Dürer produisit *L'Homme Agenouillé devant un Bourreau* (T. 27) et d'autres personnages très allongés, qu'il observa et dessina aussi la *Servante des Bains* (P. 1177, fig. 45), datée de 1493 : compte rendu exact du type qu'il allait plus tard désigner comme étant *paysan* — aux jambes courtes, au ventre rond, libre de l'entrave du corset. La *paysanne* de son *Traité sur les Proportions Humaines* est une version plus douce de la même femme ; le *paysan* (physique évidemment plébéien selon Dürer, malgré sa lignée herculéenne) se rapproche du type "Li'l Abner" de nos jours, bien qu'étant un peu plus endomorphique. Il y a parfois d'autres cas d'adoucissement : l'esquisse à la plume pour un *Crucifix* (P. 588, fig. 279) dont le Christ est des plus ectomorphiques, est suivie par une étude à la pointe d'après un modèle qui était d'env. 2-3-6 (l'un des types répandus du Christ) ; toutes les deux préparent la gravure inachevée et tardive (P. 218, fig. 280) dont le Christ est un 2-6-3

héroïques. Les Christs « édités » de Dürer sont en général plus mésomorphiques que l'image idéale : le plus héroïque de tous est peut-être le Christ ressuscité de la gravure sur bois de la *Messe de Saint Grégoire*.

Dans les deux compositions, bien antérieures, où il a comparé les physiques et les tempéraments, un homme au moins (le « colérique » de la gravure sur bois du *Bain des Hommes*) porte encore la marque d'une ceinture serrée tandis que les poitrines de toutes les femmes (excepté la plus grosse) du *Bain des Femmes* (P. 1180, fig. 95) semblent artificielles. Ces seins immobiles persistent chez Dürer sauf dans quelques études directes d'après nature et dans des fantaisies telles que les diables du bois de la *Descente aux Enfers* : un tétou penduleux au mouvement quasi indépendant, semble l'avoir offensé. Souvent (même dans les dessins d'après nature) il place le nombril plus bas que la norme le veut et rapproche considérablement le sternum de la gorge — ce qui est le signe d'une enfance mal nourrie.

Vasari considérait les nus de Dürer comme étant abimés par les costumes nordiques qui, selon lui, déformèrent les corps des modèles ; mais on pourrait en dire autant de bien de ses contemporains méridionaux. Ce n'est que dans la jeunesse de Vasari, au cours du premier tiers du XVI^e siècle, que les costumes, tant féminins que masculins, se sont harmonisés avec le corps qu'ils recouvrent. Les jupes deviennent amples et on tâche de les relever pour autant que la pudeur le permet ; le vertugadin n'apparaît pas encore, et la ceinture descend de sa hauteur gothique pour prendre sa place naturelle à la taille ; les fendus et les bouillons commencent en Suisse, mais leur usage extrême ne se fera sentir qu'à la fin du siècle. Pareille liberté ne se manifesterait plus que sous le Directoire et l'Empire. Sans tenter de distinguer entre les causes et les effets, disons qu'il n'est pas étonnant de trouver à cette époque l'aisance que nous voyons dans les nus du Dürer de l'âge mûr, de Raphaël, de Michel-Ange, d'Andrea del Sarto et de Pontormo. Et il n'est pas étonnant non plus qu'à l'époque suivante, époque d'influence espagnole très répandue où des éléments du costume masculin et féminin s'entrechangent, on trouve les physiques androgynes du Maniérisme.

A côté de la forme néo-gothique courante qui, dans le cadre classique, prête une silhouette de parenthèses à

ses femmes et une musculature en bulles à ses hommes (e. g., Battista Franco), le personnage quasi dépourvu de taille est une des caractéristiques les plus constantes du Maniérisme (fig. 6). Son torse oblong est assez long par rapport aux jambes, et sa coupe transversale est plus circulaire qu'elliptique. Ce type, tant masculin que féminin, se fait remarquer spécialement chez Correggio et Carpioni ; deux siècles plus tard il sera repris par Bouchardon, Boucher et Prud'hon. Les femmes de l'espèce « parenthèse » seraient du somatotype des env. de 3-1-6 et les hommes de 3-2-6, tandis que les « sans-ceinture » sont plutôt des 5-4-2. Il y en a d'excellents exemples dans la *Lettre d'Uriah* de Franciabigio (autrefois au Musée de Dresde) qui paraît de bonne heure (1523), mais le dessin des Offices pour cette peinture¹² est plus ferme, et les corps de Bethsabée et de ses servantes y sont plus raphaëlesques.

Chez un dessinateur aussi fructueux que Pontormo, nous constatons tant des types sveltes (dont une série fameuse va jusqu'à la microcéphalie) qu'une race plus compacte. Les uns comme les autres sont saisis avec un naturel, une franchise et, en même temps, une légèreté de la *maniera* de danse, qui n'ont pas souvent pu être égalés. La douceur de la peau, sans les autres qualités, se retrouve dans une longue série de dessins à la pierre noire ou à la pierre sanguine ainsi que dans les peintures des mêmes artistes — depuis Rosso et Barocci jusqu'à Ferraù Fenzoni et Giuseppe Cesari d'Arpino et Goltzius. Même les personnages dits durs des Zuccari et Liggozzi portent un reflet de cette douceur. Ce caractère de la peau entraîne une exagération du teint bruni des hommes et du teint nacré des femmes. On le voit apparaître dès Carpaccio et il s'épanouit avec le Corrège et les grands Vénitiens du XVI^e siècle, devenant courant chez Rubens et Poussin à la fois, et finissant en queue de poisson chez les décorateurs des figurines en porcelaine du XVIII^e siècle. Bien que souvent sentimentale et banale, ce procédé tire son origine d'une louable curiosité, car le teint et la peau ont beaucoup d'importance dans l'ensemble d'un physique et d'une personnalité. On n'a qu'à considérer la façon dont Jean Duvet a su attirer l'attention sur ses gravures de la série dite « de la Licorne », grâce à la peau extraordinairement épaisse et presque huileuse du roi. A ce propos, l'individualité

saillante de ce personnage embrouillera pour toujours la question de l'allégorie des amours de Henri II, car le roi, chez Duvet, ne ressemble pas beaucoup à ce que nous savons par ailleurs sur ce monarque; l'effigie nue de Germain Pilon doit se rapprocher davantage de la réalité.

Il serait faux de chercher à dégager le physique-type d'un artiste sur la base de témoignages uniquement matériels; mais cela se justifierait dans le cas d'un homme aussi posé qu'Antonio Pollaiuolo. La raison primordiale de soustraire à l'acquis de son œuvre la *Bataille des Nus* de Windsor¹³ se trouve dans le fait que les personnages en sont tous d'un somatotype très différent de celui qui caractérise Pollaiuolo, et se rapprochant plutôt de celui de Raphaël (bien que l'écriture n'en soit sûrement pas celle de Raphaël). Dans une carrière brève que celle de Lucas Van Leyden, nous trouvons d'autre part, toute une série de somatotypes différents (bien que Lucas n'ait pas semblé s'être intéressé aux différences en elles-mêmes) pareille à celle de Dürer. Il y a là des ectomorphes, datant de sa jeunesse, fragiles comme ceux d'Israël Van Meckenem, et, plus tard, un nu tel que le dessin à la pierre noire de Berlin, 11.850 qui est d'une forme mésomorphe (3-5-2) et d'une expression presque maniériste¹⁴. Lucas a souvent introduit dans ses gravures un type à joues pleines flasques censé figurer des personnages antipathiques dans des scènes telles que l'*Ecce Homo* (e. g., Bartsch 71) et qui remonte aussi aux hommes de Meckenem, tels que le gros moine de la gravure du *Moine et de la Religieuse* (B. 176).

Chez d'autres Nordiques nous trouvons cette grotesquerie que Dürer cherchait à éviter, et dans leurs grotesques nous trouvons une série vivante de physiques qui sentent l'éditorial. Baldung nous offre un jeune Bacchus d'un embonpoint traditionnel¹⁵, mais il augmente aussi considérablement la gamme des apôtres de Dürer¹⁶; il produit des sorcières et des furies jeunes ou âgées, et, tablant sur une endomorphie terre-à-terre, tend consciemment vers l'ectomorphie quand il entreprend l'exécution d'un *Jugement de Paris*¹⁷; il adopte alors des physiques à la Cranach (2-2-6) au lieu des 5-4-3 préférés de Baldung. Schüffelein codifie la tendance ancienne qui consiste à contraster les larrons crucifiés, en représentant un Mauvais Larron grossier et poilu; et il dessine soigneusement un autre

homme gros en marquant ses varices¹⁹. Hans Süss von Kulmbach s'intéresse au physique ignoble du bourreau (?) représenté dans un dessin de Veste Koburg²⁰. Erhard Schön dessine une femme haute de huit têtes et demi qui a, malgré tout, l'air d'être ramassée²¹. Hans Sebald Beham se moque, dans les *Vivandières* (gravure sur bois), des lansquenets trapus, plus petits que leurs femmes; Barthel Beham, dans la gravure la *Mort confrontant trois femmes* (Les Parques?), nous montre une ectomorphe, une mésomorphe et une endomorphe...

Il est peut-être légitime de conclure, à propos des figures traditionnelles, que ce ne sont que les plus anciennes qui restent inviolables: il n'y a pas autant d'uniformité corporelle et faciale chez saint Jérôme que dans le type de saint Pierre.

Comme on le voit dans la *Cuisine grasse* et la *Cuisine maigre*, Brueghel fut un observateur de physiques, mais il s'intéressa autant au costume et à la conduite qu'au physique, comme en témoignent ses nombreux dessins *naer het leven* de paysans endomorphes; il ne prêtait guère d'attention à l'anatomie si ce n'est pour la démembrer et la remonter sous forme de grotesques. La caractéristique la plus importante de son œuvre est la juste distribution de formes d'un poids sensiblement égal, ce poids étant la combinaison de deux éléments: coloris et espace. De même que dans ses compositions complètes, il y a cet équilibre dans chacune de ses figures: un bras est à peu près d'un poids égal à celui de la jambe; si, par exemple, la cuisse et la jambe sont vêtues de couleurs différentes, l'échelle du bras entier et du reste du corps en est réduite d'autant. Brueghel généralisait et adoucissait ses formes, de sa manière personnelle, comme tout classiciste, bien que traitant avec des ectomorphes qui n'étaient pas nécessairement décharnés, dans le *Triomphe de la Mort* (Prado), et avec des mésomorphes dans la gravure *Printemps*.

L'humanisme qui a parcouru l'Italie et les régions italianisées a mis un frein aux grotesqueries: il y avait un long chemin à parcourir entre les caricatures de Leonardo et celles de Ligozzi ou de Stefano della Bella et Callot. Une fois la réserve rompue, une comédie pittoresque se met à défiler depuis les Carraches et le Bernin jusqu'à Ghezzi et les Tiepolo. Il est intéressant qu'un exemple précoce de

l'attitude clinique, mais non sans sympathie vis-à-vis du physique anormal, se trouve dans une œuvre d'art d'origine italienne. Une plaquette ovale du xvi^e siècle qui fait partie (n° 124) de la collection de l'Ashmolean Museum, à Oxford, montre un homme déformé (fig. 1), accompagné de la légende suivante: NEC OB HOC NATURA MIRANDA²². Même sans ces mots, le point de vue n'en est pas moqueur: l'homme est présenté sans commentaire, sans arrière-pensée, et avec une certaine dignité.

L'anthropomorphisme excessif des dessins des Carraches, souvent banni de leurs peintures, apparaît en couleurs chez Caravaggio. Chez lui, on peut deviner l'apparence véritable de ses modèles, au même titre qu'on devine, d'après leur idéalisation, l'apparence que ses contemporains désiraient se voir prêtée. Caravage nous présente une série de mésomorphes saisis sur le vif, depuis des enfants et l'*Amour adolescent* du Kaiser-Friedrich Museum de Berlin, jusqu'aux vieillards puissants dont la peau commence à s'affaisser au-dessus du sternum — en passant par le bourreau du *Martyre de Saint Matthieu* (à S. Luigi dei Francesi à Rome), jeune homme souple aux jambes épaisses, avec un torse qui n'a pas encore grandi proportionnellement. Ses bourreaux du Christ sont curvilignes mais noueux; son Christ est carré, plat, mais plus doux. Ses modèles donnent l'impression d'avoir été choisis de manière à être conformes à un type. Jamais le Caravage ne semble pouvoir se rendre indépendant de ses modèles; et dans une certaine mesure on peut en dire autant de Vélasquez (le *Mars du Prado*).

Il est assez étonnant, étant donné les batailles des Caravagistes et des Carachistes d'une part et des Poussinistes contre les Rubénistes de l'autre, de trouver une ressemblance marquée entre les physiques observés et inventés de cette époque. Les gros gaillards des proverbes de Jordaens ou des scènes de genre de Vélasquez diffèrent surtout par le teint des personnages de Poussin et de Pierre de Cortone. Le progrès des communications et des publications, les influences des académies de Bologne et, plus tard, de Paris, ont suscité un plus grand rapprochement des types; il n'est que juste de dire que le xvii^e siècle fut marqué par beaucoup moins de diversité que le xvi^e sauf en ce qui concerne les réalistes extrêmes qui eux-mêmes ont subi l'influence des

formes à la mode du moment. Les peintres du XVII^e s'enthousiasmèrent pour les héros de Théophraste; je crois que cette passion de certains types fut aussi importante dans l'élaboration de la nature du Baroque que le programme de la Contre-Réforme. Pour ce qui fut de l'expression et de l'apparence officielles, l'homme devint le type.

Le fait que les physiques baroques tendent plus vers l'endomorphie que ceux de la Renaissance n'est guère nouveau. Sauf pour le Bernin, Van Dyck, et Rembrandt, les forces motrices du caractère visible du siècle préférèrent les gens d'une digestion confortable à ceux d'une grande activité musculaire; c'est plutôt l'habileté des artistes que la somatotonie prométhéenne des personnages eux-mêmes qui leur permet de planer sur les plafonds. À l'un des angles du diagramme triangulaire des types sheldoniens apparaît, à l'époque baroque, un Silène prodigieusement gras; et dans les autres angles, mais moins souvent, un Christ héroïque et un saint François nerveux et ectomorphe; mais la force dans les trois composants de Sheldon est répartie honnêtement, Pierre de Cortone garde les femmes confortables (4-4-3) d'Annibal Carrache, et même le mésomorphisme de ses hommes n'est que peu accentué. Poussin, muni de sa réserve empruntée à la tragédie grecque, ne peut permettre à ses héros la musculature formidable des héros du Bernin; ses hommes planent autour d'un 4-4-4 lisse, les femmes autour du 4-2-4.

Rubens, pour ses personnages forcément plus musclés, va jusqu'à un 3-5-3 et, parfois, dans une étude d'après nature pour un *Christ en Croix*²³, il choisit un 1-5-4 ou un 2-5-4; mais ses hommes et ses femmes sont éminemment endomorphes ou mésomorphes endomorphiques. Quand il leur faut se courber, se blottir, soulever ou lancer, ils deviennent des 4-4-3 ou des 4-5-2.

Le siècle tout entier se délecta aux peaux élastiques ainsi qu'à d'autres signes de la mobilité. Les personnages du Dominiquin, malgré une certaine raideur cosmétique du visage de ses protagonistes, ont la peau souple et décousue; il en est de même chez les hommes sanguins de Strozzi, aïeux des hommes puissants mais calmes des Ricci, de Piazzetta, de Tiepolo. Chez les Bernin: l'ange qui apparaît à sainte Thérèse, la *Vérité*, le Glaucus de *Neptune et Glaucus*, et maintes

autres figures athlétiques, sont mésomorphes, mais pas aussi tendues que l'extrême mésomorphique. Leur peau n'est pas étroitement collée. Je les qualifierais de 4-5-1 (fig. 13) pour la plupart, mais ce physique est d'une taille réduite, et les figures les plus grandes du Bernin, comme le *Longinus*, ressemblent plus au 3-6-1 (fig. 15).

À mon avis, le physiologiste le plus fascinant parmi les artistes du XVII^e siècle fut Charles Le Brun. Sa production énorme mais homogène en peinture a son pendant dans le legs non moins fertile de ce maître en dessins (dont la majorité se trouvent au Louvre)²⁴ où nous voyons la façon dont il a créé l'image auguste de Louis XIV et le type robuste mais modeste de la sculpture publique française. Les physiques baroques honnêtement distribués (4-4-3 ou 4-3-4) se répètent constamment chez lui: ramassés, brusquement courtauds, mais pas durs, ses personnages sont mobiles et d'un teint doux et égal. Mais il y a des exemples du Silène traditionnel (7-3-1), de l'Hercule (3-7-1) aux durs traits mésomorphiques, d'un Christ musculaire (3-5-2), et d'un type répréhensible (5-5-1) qui aide à soulever la Croix. Quand Le Brun se mit à préparer la série (ou plutôt deux séries ou davantage) sur la carrière du roi, il prit comme modèle un jeune 4-5-1 et suivit le procédé classique: il y a des études de draperie sur une personne au visage de bois qui n'était peut-être qu'un mannequin; il y a de nombreux nus, dont quelques-uns ploient curieusement la tête de Louis sur le corps du modèle; et il y a, enfin, des développements plus complexes où nous voyons tout l'appareil de la majesté mis en branle dans sa totalité. Le Brun était très sensible aussi au charme des études physiologiques.

Dans la mesure où l'empathie est influencée par une préférence pour des personnes ou des représentations de la trempe de l'artiste, celui-ci peut être enclin à créer à sa propre image. Le physique de Van Dyck semble avoir différé de celui de Rubens — à en juger par les portraits de ces maîtres par eux-mêmes — par sa légèreté et par une petite ossature. Van Dyck a dû être trop ectomorphe pour aimer la nudité en soi (les ectomorphes aiment être bien couverts); et Rubens ne fut pas suffisamment introspectif pour se prendre lui-même comme modèle à la Dürer. Van Dyck se mit à la mode baroque en ce qui concerne ses travaux *publics*, mais lorsque nous

nous tournons vers ses dessins, nous voyons combien ses premières idées étaient habituellement conques en termes ectomorphiques (fig. 11)²⁵. Quand il arrive à l'étape des détails et des études d'après nature, il s'approche du type contemporain préféré, et quelques-unes de ses peintures (e. g., *Samson et Dalilah*, Vienne) « corrigent » son excès ectomorphe en exagérant une endomorphie mésomorphe et bombée, qui surpasse non seulement Rubens mais presque les possibilités réelles. La création (ou la découverte) par Van Dyck de l'anglais aristocratique à sa propre image, est aussi maniériste que baroque; et, dans ce domaine, le changement vers un personnage baroque à son éclat maximum se fait lentement, à travers Lely et Kneller.

De même qu'il serait difficile d'appeler Rembrandt tout simplement un grand réaliste ou un grand idéliste de premier rang, de même serait-il difficile de qualifier ses physiques à brûle-pourpoint. Ses nus dessinés sont presque toujours d'après nature, et non pas inventés, mais ils sont un peu plus nombreux que ses nus en peinture, et je soupçonne que leurs somatotypes correspondent (comme dans les *botteghe* florentins), au jeu du hasard plutôt qu'à un choix délibéré. Il est notoire que Rembrandt fut enclin à se servir d'hommes entre deux âges et à gros ventre comme instruments de la « splendeur orientale » et du pouvoir temporel; il fit ses personnages de l'ancien Testament bien souvent trapus; mais ses nus masculins sont ordinairement ectomorphes (1-3-5 ou 1-4-5) et son Christ est du 2-3-5 standard. (Rembrandt fit un Seigneur à tête et à barbe pointue dans des scènes de sa mission, mais souvent à tête et à barbe ronde sur la Croix.) Les nus féminins de Rembrandt sont généralement endomorphes, la plupart à mésomorphie secondaire considérable, de sorte qu'ils sont plus proches du cliché baroque que les hommes rembrandtains; mais il y a cependant des femmes de la race ectomorphe-endomorphe peu fréquente, à ossature menue, presque sans ton ou puissance musculaire, pareilles aux femmes de Jacopo de' Barbari. L'une de ses rares œuvres réalistes, l'eau-forte de l'*Adam et Eve* (Hind 159), nous donne un reportage sur M. et Mme Dupont ou Durand à l'état brut aussi exact que celui que Van Eyck nous a laissés dans son rétable de Gand. On ne peut dire que Rembrandt ait admiré, méprisé, ou

tourné en dérision n'importe quel physique, car son émotion principale (à vrai dire presque une opinion) fut la sympathie. Dans l'eau-forte de la *Statue bousculée* (ou du *Phénix*) (Hind 295), il semble faire la caricature de la pompe et du faste du Baroque; mais dans certains dessins de l'album Pandora de la famille Six, il préfigure un artiste du XVIII^e siècle, tel que Gabriel de Saint-Aubin²⁶.

Parmi les autres Hollandais du XVII^e siècle, les nus sont rares bien sûr, sauf chez Flinck et Backer et Honthorst, Saftleven, Poelenburgh, et les Van de Velde, qui donnent l'impression d'être les fournisseurs d'une clientèle dans le milieu d'une bourgeoisie assez haute. Malgré un certain goût pour des scènes de taverne tapageuses, les solides bourgeois hollandais n'aimaient pas les nus — c'est-à-dire qu'ils se sont conformés à la constatation moderne du Dr Kinsey qu'un penchant subjectif pour la nudité est le propre de la classe aisée. Mais cette constatation doit être corrigée par l'observation du Dr Sheldon sur la préférence que manifestent les ectomorphes pour le vêtement qui couvre bien le corps.

La victoire gagnée graduellement par les Rubénistes est bien connue; mais le physique français baroque, solidement installé et devenu académique, persiste après la Régence dans les commissions officielles. Bien que Watteau soit « comme il faut » au point de vue académique, et qu'il ait achevé la victoire rubéniste, il réagit fortement et d'une manière très personnelle contre les physiques à la Rubens. Il y a peut-être dans les personnages de Watteau quelque chose de l'école de Fontainebleau, mais il y a vraisemblablement davantage de son propre corps et de sa personnalité. Ces personnages représentent une réaction contre l'endomorphe et le mésomorphe, bien qu'ils soient suffisamment modérés pour ne pas devenir des ectomorphes extrêmes à la Greco.

Ils sont sveltes, aux têtes assez petites, et au modelé coulant, sans les bosses de Rubens ou le détail musculaire à traits vifs du Bernin. Nous pourrions comparer la ligne des physiques-types baroques à la silhouette d'une courbe statistique ou d'une série de courbes, aux points décisifs et aux montées et descentes très marquées; la ligne du personnage rococo est pareille à la modification de profil que produit sur ces courbes une moyenne mouvante qui aplanit les extrêmes. Cet effet est à remarquer spécialement

dans la jambe. Le Baroque aime un mollet accentué, qui biaise doucement vers l'extérieur et le bas, et puis, brusquement, vers l'intérieur à partir de son plus grand diamètre. Le néo-classique ranimera ce mollet, en l'exagérant au point de sembler couper le jumeau par-dessous son attache inférieure. Le goût moyen du XVIII^e siècle préfère un long épaississement graduel ou un amincissement de la jambe, sans accentuer le mollet en cœur renversé que Blake, Flaxman et Canova souligneront par la suite.

Le personnage de l'œuvre finie de Watteau est presque toujours ectomorphe. Watteau accuse de temps en temps dans son cahier son observation d'individus endomorphiques tels que l'acteur Poisson; et ses études de modèles pour un Bacchus²⁷ et un Jupiter²⁸, nous montrent des mésomorphes, mais le Bacchus n'a plus l'endomorphie de son prédécesseur baroque. Watteau ne dédaigne pas à l'occasion, et pour rendre un effet, un homme ventru, coiffé normalement d'un turban, ou un vieillard brisé par l'âge, souvent aux cheveux longs. Mais ses hommes deviennent ordinairement plus maigres en passant du dessin à la peinture. Ses nus féminins sont des figures souples et sveltes, leurs surfaces et leur modelé sont lisses; c'est-à-dire qu'elles ont suffisamment d'endomorphie pour couvrir la fragilité ectomorphique; comme somatotype, disons 3-2-5 (fig. 8).

Lancret et Pater, Natoire, Gravelot et Lépicié continuent les types de Watteau. Même Portail, qui ne détestait pas un personnage en chair, ne souligne la rondeur qu'au visage et aux seins (où le corset l'aide), et se tient, en général, aux proportions sveltes. C'est grâce à leurs physiques que l'on distingue parfois entre Natoire et Boucher, dont on confond souvent les dessins. Les gens « mignons » de Boucher, au cou court, dont les trois composants sont assez bien distribués, sont cependant endomorphes (les femmes 5-3-2, 4-2-4, les hommes 5-4-2, quelquefois 4-4-3). Fragonard semble s'être accommodé à la fois des types Watteau et Boucher. L'homme par excellence du XVIII^e est le *Mercur* de Pigalle, souple, un peu doux, mais animé.

Dans les régions de langue allemande, les physiques de Watteau persistent chez des artistes comme Rugendas et Nilson à Augsbourg, Peters à Cologne²⁹, et Chodowiecki à Berlin (qui vécut jusqu'en 1801). Le contact de l'Autriche avec le Baroque

italien semble avoir gardé les peintres et les sculpteurs autrichiens (malgré le Rococo frénétique des ornementistes du Danube) en contact étroit avec l'idéal du physique baroque. C'est comme si toute la corporation d'artistes picturaux avait agi comme Largillière et Nattier qui, macérant dans le Rococo, n'ont pourtant jamais abandonné le physique baroque, bien qu'ils aient emprunté au Rococo ses coloris et sa mise en scène. L'écriture autrichienne d'un Daniel Gran annonce la main de Guardi, bien que Gran ne s'égare pas des grandes lignes de la composition et du physique baroques. Un *Saint Sébastien*, flexible et robuste, dessiné aux environs de 1691 par Rottmayr von Rosenbrunn, apparaît presque identique, au point de vue du type, à un Nu dessiné par Paul Troger vers 1746³⁰ (ils sont des 2-6-3 qui rappellent la tradition Strozzi-Piazzetta). Les majestueuses *Rivières* de Georg Raphael Donner, sur sa fontaine du *Mehlmarkt*, à Vienne, représentent peut-être la dernière apparition de la sculpture monumentale baroque à son mieux. La *Providentia* du haut de la fontaine (1737) est assez proche, comme physique, des femmes de Giulio Romano, mais les autres figures (1738) sont en même temps plus baroques et plus à la dix-huitième (les hommes 2-6-3 et 2-5-4, les femmes 3-4-5 et 2-3-6) sans être le moins du monde rococos; ils n'ont rien du *diminuendo*. Malgré le sujet séculier, ils possèdent davantage de « conviction passionnée » que d'« épicurisme de fête »³¹.

Parmi les rares images de cette époque qui ressemblent physiquement à celles de Donner, on peut mentionner celles de Tiepolo le père. Bien qu'il soit juste d'appeler Giambattista un peintre rococo, il puisa non seulement à la source de Strozzi, du Véronèse et de Piazzetta, mais aussi à la prédilection du XVII^e siècle pour les héros. On remarque spécialement dans son répertoire la jeune mère (3-5-2) qui apparaît comme la Vierge ou la Monarchie espagnole; le jeune homme échevelé (2-5-3) qui chevauche un triton ou un satyre; le *pulto*, le page, et le maigre Apollon (1-6-3); le vieillard sage et musclé qui apparaît en évêque barbu, en divinité du fleuve, en Temps (2-6-1) (fig. 9); la Diane (encore 2-5-3) qui, perchée sur des jambes-de-chèvre et ornée de seins pendants, peut devenir une satyresse; le héros (1-7-2) aux épaules tellement puissantes que sa poitrine devient

presque creuse sous leur pression. Il y a chez Tiepolo quelques contradictions : les femmes et les garçons ont souvent des têtes petites et rondes, et des bouches en cœur ; les héros, bien que musclés, ont ordinairement la peau relâchée et molle de l'ectomorphe. Mais, enfin, pour la première fois depuis Pollaiuolo (qui stylisa les poils du corps en feuillage d'ananas), quelques-uns des hommes de Tiepolo se permettent d'avoir la poitrine poilue sans se déclarer comme appartenant au « type répréhensible ».

Mais Tiepolo, dont les personnages sont si fiers de leur physique, ne parvint guère à peindre une personne très répréhensible, à l'exception de quelques bourreaux (ses bourreaux ressemblent au cliché « agent de police » de la fin du XIX^e siècle, aux moustaches en guidon de bicyclette et à gros ventre). De temps à autre, il plaça, pour ainsi dire, les mots dans la bouche d'autrui en modelant un therme-satyre sculpté grotesque. Ses polichinelles ne sont pas vraiment déformés : leurs nez sont des masques et leurs bosses sont de l'ouate. Lorsqu'il groupe des foules d'acteurs secondaires, il en indique parfois un laid ou un comique. C'est uniquement dans les caricatures à la plume que nous voyons l'artiste se concentrer sur des physiques qui ne sont pas admirables. Ce sont les endomorphes et les ectomorphes qui attirent sa rage, mais une jambe mal faite est pour lui la chose vraiment impardonnable. Dans ses peintures, même du point de vue *dal sotto in sù*, il n'insiste jamais sur le mollet, mais se sert constamment de la jambe du XVIII^e dont le volume s'accroît doucement ; dans ses caricatures³², les gens auxquels il donne les visages les plus comiques ou les plus vilains sont ceux dont les jambes sont les plus malformées — les jambes en tuyau, en allumette, en bloc ou en pilier, sans cheville.

L'influence de Tiepolo sur Goya est trop connue pour qu'on y revienne : je veux seulement remarquer ici que l'attifage d'un physique standard en travesti répréhensible, effet rare chez Tiepolo, fut encore plus rare chez Goya ; et que la règle à laquelle ceci fait exception diffère beaucoup de celle de Tiepolo. La *Chute des anges rebelles* de l'artiste italien (Archevêché d'Udine) montre des diables au normal physique tiepolesque du jeune homme animé, munis de griffes et d'ailes de chauve-souris. Les démons volants des *Soplones* de Goya (*Caprichos*, n° 48) sont de la même race,

mais Goya, débordant d'investive, donne déjà un visage diabolique à un corps élégant ; la même chose se produit dans les *Caprices* 56, 63 et 70. Dans d'autres dessins de cette série, nous voyons que Goya, en partant d'une base mésomorphe, pousse ses créatures vers la coupe horizontale circulaire du torse médiéval, et produit ainsi l'effet d'une déformation asthmatique. Il présente une femme très grosse (*Capricho* 65) qui rappelle le *Bacchus* de Mantegna. Dans les *Désastres de la Guerre* il y a aussitôt une différence de physique : ce sont des réalités qui sont reproduites, et non des rêves. Les cadavres réalistes de *Desastres* 16, 18, 27, 30, 33, 37 et 39, sont des mésomorphes. Les hommes portent les favoris du grenadier (Goya les porta lui-même), mais ils conservent une certaine égalité de modelé qui est le propre du XVIII^e.

Goya a compris mieux que ses prédécesseurs, qu'il faut altérer les proportions et le physique d'une figure afin de suggérer un changement d'une grandeur relative : ses géants ne sont pas simplement des gens plus grands et plus larges du même ordre que ses autres personnages ; ils sont d'une tout autre construction. Le Géant de *Disparate* n° 4 est un 4-5-1 et forme contraste avec le 2-5-3 de l'homme moyen chez Goya ; le *Colosse*³³, bien que son effet provienne en grande partie de la perspective, est d'un physique à la Michel-Ange. Dans les œuvres plus tardives de Goya, le boxeur-gentleman « en bloc » commence à apparaître, d'un aspect modifié par la souplesse nécessaire au *matador* ; les hommes ailés de *Disparate* 13 nous surprennent parce qu'ils sont un peu plus solides que les hommes de la *Tauromaquia*. Les femmes de Goya, parmi lesquelles le physique de la duchesse d'Alba est peut-être un motif obsédant, comptent beaucoup de 4-3-4. Non seulement dans les *Majas*, *Vestida* et *Desnuda*, mais partout dans son œuvre, nous voyons une correspondance étroite entre le costume et le physique ; encore une fois, il ne serait pas sage de décider quelle est la cause et quel est l'effet. La ceinture haute et le sein énorme et élevé se trouvent sur des femmes de Goya plus petites et moins élégantes que le cliché français Directoire-Empire, mais avant l'établissement de cette mode.

Le type que j'appelle celui du boxeur-gentleman ou grenadier est le m 3-6-2 compact, à surface dure, de Blake et de Géricault, un 3-6-2 qui

se présente comme si chaque petite région musculaire était de forme ogivale et d'une délimitation bien marquée. On est surpris par le changement inexplicable du physique svelte du XVIII^e à ce nouveau type, et plus particulièrement par le fait que les souliers sans talons, qui remplacent ceux à talons hauts, auraient dû avoir sur le mollet un effet exactement contraire à celui dont j'ai parlé. Le grenadier apparaît dans des représentations d'académies de dessin, où il est évident que le goût du commencement du XVIII^e siècle se tourne vers les modèles se rapprochant des physiques des sculptures antiques les plus fameuses. L'article *Dessin* du Dictionnaire des Arts et Métiers de 1788-1791 comporte, parmi ses illustrations, deux nus, typiques des modèles du XVIII^e siècle, deux d'une espèce plus lourde, et une série de schémas de proportions, tels que les académies avaient recommandé depuis longtemps, basés sur la *Vénus* de Médicis, l'*Apollon* Belvédère, et d'autres vieux amis. Le retour de l'académisme, depuis sa défaite française de 1699 à la gloire de David cent ans plus tard, est une histoire alliée, bien entendu, à l'histoire Néo-Grec, mais parsemée de contradictions fascinantes. Les physiques de David se rapprochent plus du standard dix-huitième que de ceux de Blake et Goya, ou de Géricault ; et l'avant-garde du Romantisme se sert de physiques qui n'apparaîtraient que plus tard, non pas chez d'autres Romantiques mais chez les Néo-Grecs de l'arrière-garde, tels que Canova. Les marbres d'Elgin aidèrent sans doute Blake et, indirectement, Géricault, les boxeurs-dandys, et les Incroyables à créer le héros trop lourd du haut, gêné par ses muscles, et à pieds plats, qui fit fureur de 1790 à 1820. La poitrine, qui s'avance fortement depuis la clavicule jusqu'à l'aréole, est caractéristique.

Chez Géricault les femmes sont aussi héroïques que les hommes ; celles de Blake le sont moins — elles se manifestent comme assez jeune fille et ectomorphiques sauf lorsqu'elles doivent, par définition, être grandioses. Elles ont alors un tassement curieux du bas-ventre, qui semble se loger profondément entre les hanches très élevées.

Un vis-à-vis du livre de Christoffel, *Die romantische Zeichnung* (Munich, 1920) présente l'un des exemples les plus amusants que je connaisse de la façon dont les Néo-Grecs furent ensorcelés. Ce vis-à-vis (ses fig. 4 et

5) confronte un dessin d'après le modèle par Ludwig Richter et un autre par Bonaventura Genelli. Le premier est un reportage « topographique » mais sympathique sur un jeune 1-2-7, daté de 1830; le second, plus ou moins contemporain, aurait pu tout aussi bien ne pas se servir d'un modèle, car le 3-5-2 « grec » a l'air impersonnel et exsangue. L'adolescent svelte de Richter, quoique très réaliste, est d'un somatotype tel que les Nazarènes et les pré-Raphaélites l'aimaient. L'homme de Genelli, bien que classicisé, est d'un physique qui, avec un teint et une expression différents, servirait de paysan chez Courbet et de lutteur chez Daumier.

Les grands artistes du XIX^e siècle, comme la plupart des grands hommes, se tinrent moins près du cliché que les petits. Delacroix se servit d'une variété de types tant orientaux qu'européens; son genre de romantisme, n'étant pas guindé, préférait les mésomorphes, bien que son journal indique qu'il eut des inhibitions assez communes aux ectomorphes. Son nu féminin typique a les seins à demi-renflés, et son homme, plié suivant l'axe vertical, est profondément grêle, pour ainsi dire, à poitrine fossetée, comme les hommes de Tiepolo. Ingres, à partir de la svelte version davidienne de la perfection pseudo-classique tend constamment vers une figure plus charnue et plus ramassée. Au cours de sa vie, il a toujours un penchant pour une jeune femme à hanches pivotantes (fig. 17) qui n'est pas sans rappeler les femmes de Cranach, qui apparaît de bonne heure en tant que *Vénus Anadyomène* (1807). La *Grande Odalisque*, aux cuisses triangulaires extraordinairement longues qui descendent d'une ceinture élevée à un genou infiniment éloigné, semble impossible en termes humains, mais elle surpasse Fontainebleau au point de vue élégance. Ingres dessine assez littéralement d'après des modèles qu'il choisit évidemment comme types (l'arrimeur qui servit à tant d'études du *Saint Symphorien*, l'adolescent un

peu grec qui persista jusqu'à l'*Age d'Or*, la 4-4-2 du *Bain Turc*); mais, comme tous les classicistes, Ingres balaya beaucoup de leurs traits personnels en transposant ses dessins en peintures.

Daumier, bien que désintéressé par le nu, a un œil exercé pour les physiques. Il n'admire évidemment pas les ventres, mais il existe une différence entre les abdomens sinistres du *Ventre législatif* et les comiques des scènes de bains. Il semble avoir considéré les ectomorphes comme étant tristes plutôt que mauvais en tant que types. Il ne nous présente que rarement un objet à admirer d'une manière enthousiaste, mais le jeune typographe téméraire de *Ne vous y frottez pas*, mésomorphe-ectomorphe mixte, est peut-être d'un physique qu'il a aimé.

L'image américaine aristocratique à la Van Dyck est probablement due à Gilbert Stuart; le physique américain le plus admiré paraît peut-être pour la première fois chez Hiram Powers et dans les premières lithographies de boxe. La haute mésomorphe de l'*Esclave grecque*, qui se répète dans la *Californie* et dans d'autres sculptures, est à tous égards la « Gibson Girl » de quarante ans plus tard et la *Petty Girl* d'aujourd'hui.

Depuis le temps de Powers et des débuts de Winslow Homer, on peut contrôler les images peintes en les comparant à des photographies et à des illustrations des journaux de mode et, dans certains cas, on peut comparer des photographies de nus avec tous les trois. Quiconque s'amuserait à rechercher la distribution des somatotypes, afin de comparer les véritables avec les images préférées des artistes, ferait bien de rechercher précisément les *pornographica* qui n'ont pas été éphémères. Il est intéressant de découvrir que les possibilités photographiques dans ce champ furent exploitées bien tôt après la découverte de Daguerre. Le « Photographic Art Journal »

(vol. 2, 1851, pp. 99 à 101) déclare dans un article de fond intitulé *L'Art daguerrien, son état actuel et ses perspectives*, qu'il y a tant de photographes qu'il n'y a plus de critère professionnel. Certains sont trop avarés, « leurs salons sont fréquentés par les basses couches de la Société et les dépravés, et ils prennent un plaisir à profaner le dimanche en daguerréotypant ces individus dans des positions on ne saurait plus obscènes. Pourquoi le daguerréotypiste est-il plus coupable que le peintre qui se sert souvent de modèles nus en exerçant son art »? L'auteur conclut que : 1° le peintre doit connaître l'anatomie, ce qui est superflu pour le photographe; 2° le but du peintre est d'élever son art.

L'enquête actuelle peut se terminer sur un point tournant de l'ouvrage d'Eadweard Muybridge, qui a introduit un peintre éminent et un médecin anatomiste dans ses études. *The Human Figure in Motion*, livre qui date de 1884-1885, est un mélange d'un esprit curieux et d'une méthode scientifique avec un intérêt pour les physiques et un goût artistique solide, et de plusieurs signes assez comiques de l'époque. Certains de ses modèles sont munis d'accessoires destinés peut-être à les mettre à l'aise tandis qu'ils se meuvent devant la série d'appareils photographiques de Muybridge, mais qui ont un effet comique. Le 3-5-3 à peau épaisse, qui présente un soldat de garde, est nu sauf pour une cartouchière en bandoulière; le 1-3-7, qui lance une balle de cricket, a un piquet de guichet près de lui; le modèle n° 12, identifié comme danseuse (4-5-3), porte une jupe diaphane qui ne sert point de cache-sexe, mais qui est apparemment un simple détail esthétique. Parmi les études les plus intéressantes de Muybridge sont celles dans lesquelles il compare les mouvements identiques de modèles nus et vêtus³⁶.

WINSLOW AMES.

(Aidé dans la traduction par MM. Jean et Jacques POLETTI.)

THE TOMB OF PHÉLYPEAUX DE LA VRILLIÈRE AT CHATEAUNEUF-SUR-LOIRE

There are, in the small town of Châteauneuf-sur-Loire (Loiret), remains of the beautiful castle built in the XVII Century by the famous Louis Phélypeaux de La Vrillière, Secretary of State to Louis XIV. (The high office of Secretary of State was held by the Phélypeaux family for hundred-sixty-five years, beginning with Paul Phélypeaux in 1610 and ending with the Duke de La Vrillière, who declined it in 1775¹.) Louis Phélypeaux, who had taken a liking to the district, which he had found in a very sorry state and on which he had the "appest influence," obtained from the king, in 1659, the raising of the estate to a marquisate under the name of Châteauneuf, and transmitted the title to his second son, Balthazar. Louis Phélypeaux had had eight children, seven of whom were boys. He lost two of them in the war: Auguste, Knight of Malta, killed at Vigo, in 1673, and Raymond, who died from his wounds in Steinkerque. Another son became Knight of St. John of Jerusalem, and still another Archbishop of Bourges. The eldest son, Louis Phélypeaux, Mar-

quis de La Vrillière, was the founder of the Châteauneuf hospital; he died without issue. The second son, Balthazar, married Marie de Fourcy and had three children. He turned Châteauneuf into a little Versailles, with a park designed by Le Nôtre, laid out with exotic trees and a magnificent collection of rhododendrons (which still exists. The park, and the remains of the castle, destroyed in 1802, now belong to the municipality²). As stated by St.-Simon Balthazar was "prodigiously fat." (His portrait is to be found in the Clairambault Collection, at the Bibliothèque Nationale; so does his father's: *Portrait of La Vrillière in 1662*, a very fine engraving by Nanteuil, reproduced here³.) He died almost suddenly in 1700, at the age of sixty-two. It was Balthazar who erected, for his father, Louis Phélypeaux, in the church of St.-Martial, where he was buried in great pomp, the magnificent tomb under discussion.

At the far end of the nave, on the right, beneath a white and red marble arch, a black sarcophagus supports for a large white marble group (fig. 1

and 2) representing Louis Phélypeaux de La Vrillière, wearing the mantle of the Order of the Holy Ghost, bending on one knee, in an attitude of profound penitence and humility, one hand resting on his breast, raising his face with a distressed expression toward the sky where he sees a beautiful angel, with sweet and regular features. The angel soars above him gracefully, as though borne on his wings. Both figures are carved in the same block of marble. Two skeletons—bernesque caryatids—support the 6 meters high arch topped by a large escutcheon with the arms of the deceased. The skeletons, with empty eye-sockets, have the upper part of their bodies covered with a shroud open at the breast and ending in volutes.

In the center of the sarcophagus an inscription reads: "Here lies M^{rs}. Louis Phélypeaux, lord de La Vrillière, who, having for fifty-two years carried out, with never-failing loyalty, the charge of Secretary of State in which he had succeeded his ancestors Paul and Raymond Phélypeaux, and having transmitted it to his son Louis

and Balthazar, died in his 82nd year, on May 5, 1681. His son, Balthazar Phélypeaux, Marquis de Châteauneuf, Secretary of State, has erected this monument as an eternal token of his love and gratitude."

This La Vrillière mausoleum is very important in the history of funeral sculpture which developed greatly in the XVII Century, following under the influence on one hand of Italy's example, and, on the other, of two most current ideas of the great century: the religious conception of death and the spirit of family pride. The reign of Louis XIII witnessed the advent of large decorative compositions and the evolution of tomb-stone art under the impact chiefly of a trend toward majesty and magnificence. The influence of Bernini and of Le Brun came to be felt ever more. Through their increasingly dramatic characteristics the tombs were coming ever closer to their theatrical XVIII Century type.

The Châteauneuf mausoleum shows an orant, as was quite customary then, but not kneeling one, with hands clasped. La Vrillière is bending on one knee only, which is exceptional (and is not very felicitous attitude in the present case, because the other leg, with a large garter occupying the center of the monument, draws relatively too much attention)⁴. He looks restless and already somewhat theatrical in the tragic connotation of the dying man's expression contrasted with the angel's serenity.

There had already been angels represented on French tombs before then—the *Train-Bearing Angel* of Cardinal de la Rochefoucauld, by Philippe de Buyster (1656-1660); the *Angel Blowing the Trumpet of the Resurrection of Le Brun's Mother*, by Collignon (1669-1672); the *Angel Presenting a Book to Colbert*, by Coysevox and Tuby (1685-1687); or the *Weeping Angel* on the tomb of Le Tellier (1685). But all these are small angels and not large ones like that inspiring hope in Phélypeaux by pointing his index to the sky.

The theme of the "Assisted Dying figure"—a formula of our own invention, accepted by others—is earlier than the Châteauneuf as we can see by Girardon's group (1674-1694) of *Richelieu Upheld by Piety* (as evidenced by the contract drawn up for Richelieu's tomb and not by *Religion* as it was heretofore believed)⁵; that of *Turenne Supported and Crowned by Glory* (1676-1680),

by Tuby and Marsy after a design of Le Brun; *Vaubrun Mourned Over by his Wife and Crowned by Victory* (1677-1678) by Coysevox and Collignon; and the *Duke de Noailles supported by Faith* (1678). The skeletons of the Castellau tomb are earlier than those of La Vrillière and are repeated by those on Lully's tomb which is but slightly later. Indeed, La Vrillière died in 1681 and the Mausoleum having been put in place 1686, it must have been made between 1682 and 1685.

Who is the artist responsible for this monument? Some thought it was a French work, although its style obviously points to Italy. Moreover, we can prove it through St.-Simon's *Memoirs*. (We owe this valuable information to Miss Ingersoll-Smouse, who was kind enough to give it to us years ago⁶.) St.-Simon, indeed, states that they monument was made in Rome⁷. He wrote this in 1703, which shows how wrong were those who attributed the monument to J.-B. Lemoyne and dated it 1720, whereas it was certainly made, as we have already mentioned, between 1682 and 1685.

Its Italian origin, definitely ascertained thanks to St.-Simon's statement, was yet corroborated by the fact that the rough model remained in Rome, in the collection of the Duchess of Torlonia. It later entered, in 1911, the Berlin Museum, whose curator knew nothing of the existence of the La Vrillière Mausoleum until he happened to learn about it from a postcard reproduction⁸. This little terra-cotta statue, only 60 cm. high, shows only slight differences from the large Châteauneuf-sur-Loire marble: the shirt-frill of Venetian lace or linen, the more or less heavy flow of locks which indicates that this is a model and not a copy.

In making attributions, these are always made to the greatest artist; this magnificent mausoleum was therefore attributed to Bernini which is impossible, Bernini having died one year before La Vrillière. True, men like Louis XI or Charles de Rostaing had their tombs made long before their death, but never has a son had a mausoleum made for his father, while the latter was still alive!...

The attribution to Bernini being impossible, and the Châteauneuf monument, in suite of its beauty, not coming, in our opinion, quite up to Bernini's level though close enough to it, it must have been made by one

of his pupils, either Guidi (1628-1701) or Raggi (1624-1686). Both worked for France: Guidi made, after Le Brun's designs, *Renown Writing the History of the King*, the impressive group of the Versailles gardens⁹, and Raggi the *Madonna* of the Carmelite Chapel, rue de Vaugirard, Paris. Raggi was one of Bernini's ablest pupils; he started working in his workshop 1640 and did so until his master's death. "In his old age Bernini, did not cave his works with his own hands but had his pupils do not it for him, after his models, and sometimes even merely after his designs," said Reymond¹⁰. This *Madonna* of the Carmelites Chapel, carved by Antonio Raggi, offered to the Chapel by Cardinal Antonio Barberini (who paid 10,000 *livres* for it), and sent from Rome, with Bernini's designs for the altar on which it was to be placed, is a not enough known masterpiece. She is seated, looking down on the Child, and reminds, by the way the drapery holds her arms, of Michel-Angelo's *Madonna*, in the Medici Chapel. The Child is charming. Bernini had eleven children whom he used as models. Raggi's excellent workmanship of this Bernini *Madonna*, makes us believe that he may also have carved the La Vrillière monument. Another reason for the attribution to Raggi is the great number of angels throughout his works. Emile Mâle refrained, however, from being too definite and merely said that it "seems to be" by Guidi.

However that may be, the stately monument due to the filial piety of Balthazar Phélypeaux, erected "as an eternal token of his love and gratitude," as stated in the epitaph—is of profound Christian inspiration, with the angel descending to comfort the dying man in the pangs of death. Famous, this monument is rightly so because of its noble beauty, its harmonious design, the high quality of the materials and the perfect workmanship.

✱

The history of the tomb seems interesting enough to be recalled here.

Sent from Rome by sea to Nantes and, from there, up the Loire to Châteauneuf-sur-Loire, the mausoleum was set in place in 1686 and remained there, very much admired by everyone, until the Revolution at which time La Vrillière's remains were spared. In 1792, then sworn in Vicar wrote to the Director of the

District of Orleans begging him to protect the famous mausoleum of Phélypeaux de la Vrillière: "The administrators of the 'department' wrote to citoyen Roland, secretary of the Interior¹¹." There was talk of moving it, which would have been foolish. In the minutes of the meeting of Oct. 20, 1793, at which the transfer to Orleans was suggested, the monument was attributed to the "famous Bernini." Finally it remained at its original location. Protected by planks hand hidden under old tapestries, it was saved from mutilation.

In 1842, it was restored at the expense of the "département." During the reign of Louis Philippe a cast of it was to have been made for the Versailles Museum but the Revolution of 1848 broke out and the project was never carried out. Very

much admired by tourists, it was still intact at the beginning of the second World War, up to Sunday, June 16, 1940. On the 15th, realizing that things were taking a bad turn, Gen. Frère gave the order of evacuation. The Italian bombing on the morning of the 16th did not reach the church, where Sunday mass could still be celebrated; only a few neighboring houses were bombed, but toward the end of the afternoon the church in turn was hit by incendiary bombs. "The whole church was in flames, a terrifying sight, the bells fell," wrote the vicar of the time in his diary—a heart-breaking and tragic account, preserved in the parish archives. The Italian incendiary bombs were thrown on the church with savage relentlessness; the roof fell; finally, nothing but the walls remained.

Fortunately, the tomb was, not "almost completely destroyed," as was then said. It certainly was very much damaged, but not in its essential parts, from the artistic point of view since the angel is, so to speak, intact, and La Vrillière hardly injured. The sarcophagus and the right-hand skeleton were the ones to suffer most. A comparison, through the photographs reproduced here, between the former state of the monument and the present one, makes long descriptions unnecessary. It is estimated that four million francs would be needed for the restoration of the monument. Should not Italy take part in the restoration of this beautiful Italian work of art damaged by its own bombs?

M.-E. SAINTE-BEUVE.

7. *Op. cit.* Here is the complete text from the *Memoirs* of St. SIMON, who always was primarily interested in prerogative, and mentions the monument only because he disapproves of La Vrillière wearing the mantle of the Order of the Holy Ghost, to which according to St. Simon, he had no right: "... But this crowns all: the Great Officers of the Order are those who are represented in painting or sculpture, wearing, as did the knights, the mantle of the Knights of the Order and, on top of it, the chain of the Order. Châteauneuf, Secretary of State, has had made in Rome the tomb of his father La Vrillière and, on it, his kneeling statue, full-size, and in full dress. It even is a very fine piece which I saw at their burial place, at Châteauneuf-sur-Loire. Whoever it might be who would be, inspecting this could not guess that the good old La Vrillière was nothing but a provost and big master of the ceremonies of the Order: there is no difference whatever from a Knight of the Holy Ghost."

— DESSINS DE MAÎTRES ANCIENS —

UN PORTRAIT A LA SANGUINE

PAR

EDME BOUCHARDON

Au XVIII^e siècle la réputation de dessinateur fort distingué qu'Edme Bouchardon s'était acquise ne le cédait en rien à sa renommée de sculpteur. Les nombreux dessins qu'il nous a légués témoignent de son attachement à cet art. (« Bouchardon avait presque toujours le crayon à la main », dit Pierre-Jean Mariette, *Op. cit.*¹.) Les collections du Louvre et de Versailles comptent plus de mille dessins par Bouchardon, dont la plupart sont des croquis préparatoires de ses sculptures ou des copies d'après des sculptures antiques et des peintures italiennes des XVI^e et XVII^e siècles. Par rapport à la longue série de dessins de cet ordre, celle de ses portraits au crayon est très réduite, ce qui est d'autant plus étrange que le portrait tient une place importante dans l'œuvre sculpté de Bouchardon. L'*inventaire*² ne parle que de six portraits au crayon dont aucun ne saurait être rangé parmi les meilleurs exemples de son art dans ce domaine. Il semble donc intéressant d'attirer l'attention sur un portrait dessiné par cet artiste, dont la rare qualité non seulement l'apparente à ses dessins les plus célèbres et les plus admirés, comme ses études pour le monument de Louis XV ou pour *l'Amour à l'arc*, mais qui est un des plus beaux portraits qu'il ait jamais

dessinés. Ce dessin, le portrait du jeune sculpteur, peintre et graveur italien *Giuseppe Amedeo Aliberti*, connu également sous l'appellation d'« Abate Aliberti »³, faisait partie de la collection bien connue du miniaturiste de Dresde, August Grahl (1791-1868), qui fut dispersée au cours de trois ventes. Le *Portrait d'Aliberti* figurait à la première vente, qui eut lieu à Londres, les 27 et 28 avril 1885. (Le reste de la collection Grahl fut vendu à Leipzig le 28 novembre 1912 et les 19 et 20 mars 1914. Pour Auguste Grahl, beau-père du peintre allemand, Alfred Rethel, voir *Op. cit.*⁴.) On n'a aucune trace de ce dessin entre 1885 et 1949, où on le voit réapparaître sur le marché d'art new-yorkais.

La qualité, aussi rare qu'exceptionnelle, de ce portrait, ainsi que la révélation de certains détails inconnus de la vie de Bouchardon qu'on doit à ce portrait et à l'inscription qui l'accompagne, nous semblent justifier amplement pour la publication de cette sanguine. Grâce à la vaste littérature consacrée à Bouchardon depuis le XVIII^e siècle même, nous possédons assez de précisions sur la vie de cet artiste. Les comptes rendus de l'Académie de Peinture, des lettres et d'autres documents sont venus accroître sensiblement ces informations, ce

qui nous permet de tracer une image vivante et claire de la vie et de l'œuvre de Bouchardon⁵.

En 1722, le maître de Bouchardon, Guillaume I Coustou — Coustou le jeune, le sculpteur des *Chevaux de Marly* — proposait son élève « pour la pension du Roi » au duc d'Antin, qui, depuis 1708, était le directeur général des Bâtiments de la Couronne. Le jeune sculpteur obtenait le 30 avril suivant le Grand Prix de Sculpture ou Prix de Rome. Trois semaines plus tard, le 20 mai, le duc d'Antin écrivait à Charles-François Poërsen (1653-1725), directeur, depuis 1704, de l'Académie de France à Rome, que cette fois il n'aurait point à déplorer la médiocrité des pensionnaires. « Cette fois, les choix étaient particulièrement heureux, puisque parmi les nouveaux élèves figuraient Bouchardon, Adam l'aîné et Natoire ». Le 18 septembre 1723, Bouchardon et Lambert-Sigismond Adam arrivaient à Rome pour un séjour qui devait durer neuf ans. Poërsen, dans son rapport au duc d'Antin, se montrait d'accord avec l'opinion de celui-ci sur l'avenir de Bouchardon, car peu de temps après l'arrivée des deux pensionnaires, il écrivait : « Ils m'ont fait voir de leurs desseins, et particulièrement le sieur Bouchardon m'a paru avoir du talent. » Pendant son

séjour à Rome, Bouchardon, dont le programme d'études était dirigé par le duc d'Antin, exécutait une copie du *Faune Barberini* (Louvre) et plusieurs bustes, parmi lesquels figurait le *Portrait du Pape Clément XII* (1730) « qui a fait beaucoup de bruit dans Rome » (lettre du 3 septembre 1731 de Bouchardon à son père); il travailla également au projet du *Monument Funéraire du Pape Clément XI* (1726-1730) et à celui de la *Fontaine de Trevi* (1731).

Vers la fin de 1731, Bouchardon fut rappelé par le duc d'Antin. Le 20 août 1732, ce dernier écrivait avec un ton d'impatience à Nicolas Vleughel (1668-1737), un peintre français d'origine flamande qui, en 1724, avait succédé à Poërsen comme directeur de l'Académie de France à Rome : « Ne procurez plus d'ouvrages ni à Bouchardon, ni à lui [Adam, l'ainé], et, sans affectation, persuadez-les de revenir le plus tôt qu'ils pourront; ce n'est pas pour enrichir les pais étrangers que le Roy fait tant de dépenses à son Académie à Rome. » Mais il semble que c'est longtemps avant cette lettre irritée du duc d'Antin que des tentatives ont été faites pour faire revenir à Paris les deux sculpteurs, afin que leur bienfaiteur puisse mettre à profit les progrès qu'ils avaient accomplis en Italie. Dès le 13 nov. 1731, en effet, Vleughel rapportait déjà au duc d'Antin que « tout le monde regrette le prochain départ de Bouchardon ici ». De plus, dans une lettre du 10 juil. 1732, qui a dû se croiser avec celle du duc d'Antin, Bouchardon promettait son retour en France et demandait la permission d'emporter avec lui le fruit de ses travaux romains. Le 4 sept., enfin, Bouchardon quittait Rome pour Paris, avec l'intention de visiter, en route, quelques-unes des grandes villes italiennes, « dont, hors Rome, il n'a rien vu », écrivait Vleughel au duc d'Antin. « Il verra de l'Italie ce qu'il n'a point vu, comme Bologne, Florence, Venise et les villes qu'il rencontrera sur sa route... Sur sa route, il y a de belles choses à voir, et un coup d'œil à ceux qui voyent bien est profitable. »

On a peu de renseignements sur le voyage de retour de Bouchardon. Une lettre qu'il écrivit de Florence à Vleughel, nous apprend qu'il a séjourné dans cette ville; mais il ne semble pas avoir réalisé son projet de visiter Venise. Vers le milieu du mois d'octobre il était déjà au pied du

mont Cenis, ce qui permet de supposer qu'il a passé par Milan et Turin. Le portrait à la sanguine de *Giuseppe Amedeo Aliberti* ajoute à notre connaissance une étape de plus de l'itinéraire de Bouchardon puisque d'après l'inscription en italien faite à l'époque au-dessous du dessin, Bouchardon aurait séjourné à Bologne après avoir visité Florence. (Pour le texte italien de cette inscription, voir la version originale du présent article.)

Aliberti et Bouchardon n'étaient probablement pas de simples connaissances de voyage. Né à Asti, près de Turin, en 1710, fils d'un fresquiste, Giovanni Carlo Aliberti (1662-1730), « Abate Aliberti », s'était rendu à Rome en 1728 pour y faire des études de peinture. Comme son collègue aîné, le sculpteur français, Aliberti était un protégé de son souverain, le roi Charles-Emmanuel III (1701-1773), duc de Savoie et roi de Sardaigne depuis 1733⁶. Artiste aux talents variés, peintre, sculpteur et graveur, Aliberti recevait une pension du roi, ce qui lui permettait de poursuivre ses études à Rome et à Bologne. En 1750, cependant, l'artiste se vit retirer ce privilège royal à cause de ses intrigues amoureuses et de sa conduite scandaleuse. Aliberti, âgé de vingt-deux ans à l'époque où Bouchardon, son aîné de douze ans, faisait son portrait à Bologne, a pu se lier d'amitié avec le sculpteur dès leur séjour commun à Rome et a pu causer un changement dans l'itinéraire de Bouchardon. Car ce dernier a dû se laisser persuader par Aliberti de visiter, peut-être au lieu de Venise, la ville natale d'Aliberti et quelques autres villes de la province d'Alexandrie avant de quitter définitivement l'Italie et de rentrer chez lui à Chaumont-en-Bassigny, avant de se rendre finalement à Paris où le duc d'Antin avait mis à sa disposition un « logement au Louvre » (Brevet du 1^{er} janv. 1733)⁷.

6. En 1734, Giuseppe Amedeo Aliberti avait peint à Bologne le portrait de son protecteur *Charles-Emmanuel III*, à la *bataille de Guastalla*. En 1739, il retournait à Rome; plus tard, il travailla sous l'architecte Benedetto Alpiéri, à Turin, où il mourut en 1772. Au sujet de Giuseppe Amedeo Aliberti, de son père Giancarlo, et de son jeune frère Carlo Filippo (mort en 1777), qui fut élève de Ferdinando Galli-Bibiena à Bologne et fit des travaux d'architecture civile et théâtrale, au Piémont, voir le *Künstlerlexicon* de Thieleme-Becker, *Op. cit.*, et l'*Enciclopedia Italiana*, *Op. cit.*

7. Une anecdote se rapportant au logement de Bouchardon au Louvre laisse en-

Le dessin qui nous occupe et qui est en parfait état de conservation, représente le jeune et beau sculpteur et peintre italien en buste, portant un tricorne et arborant une cravate nouée en papillon. De sa main droite, il tient un porte-mine muni probablement aussi d'une pierre rouge telle que celle dont Bouchardon se servait lui-même. (On voit sur le portrait à la manière noire du peintre *Johann Jacob Beich*, d'après Georg Des Marées, 1744, un porte-mine semblable à celui-ci, *Op. cit.*⁸.) Non seulement Bouchardon, mais la plupart des artistes français du XVIII^e siècle, ont donné leur préférence à l'emploi, pour le dessin, de la pierre rouge. Celui du vermillon, de la pierre rouge ou de la pierre sanguine date du début du XVII^e siècle, où Callot et Bellange l'adoptèrent pour leurs dessins. Avec Watteau et ses successeurs, Pater et Lancret, ainsi que Hubert Robert et beaucoup d'autres artistes français du XVIII^e siècle, l'art du dessin se sert surtout de la pierre rouge rehaussée parfois de traits au crayon noir, à la craie blanche ou à la gouache.

L'œuvre considérable de Bouchardon dessinateur, est composé principalement de sanguines dont la renommée a atteint, sinon même dépassé, celle de son œuvre de sculpteur. Dès sa propre époque, ses contemporains eux-mêmes ne tarissaient pas d'éloges pour son talent de dessinateur. « Ils veulent tous l'imiter, et aucun n'en approche », dit Mariette dans son *Abecedario*⁹. Cochin alla plus loin encore, en déclarant : « M. Bouchardon a été certainement le plus grand sculpteur et le meilleur dessinateur de son siècle »¹⁰, et un autre peintre-écrivain contemporain, Michel-François Dandré-Bardon¹¹ n'hésitait pas à dire que « Bouchardon surpassa les grands sculpteurs de l'antiquité par la fierté de son crayon ». Son magistral *Portrait d'Aliberti* ne saurait que confirmer l'enthousiasme des contemporains de Bouchardon en raffermissant sa réputation du plus grand dessinateur de son temps en Europe.

HEINRICH SCHWARZ.

tendre combien le grand succès dont il avait joui en Italie l'avait rendu prétentieux. Elle est racontée par Charles-Nicolas Cochin, *Op. cit.* : « M. d'Antin lui dit : Te voilà bien logé (il avait la mauvaise habitude de tutoyer). Bouchardon lui répondit : Monsieur, si vous m'aviez vu à Rome, vous ne penseriez pas ainsi; j'y avais un palais. »

NOTES

LES AUTEURS

ON CONTRIBUTORS

RGES GAILLARD

Prof. (depuis 1939) d'Hist. de l'Art à l'Univ. de Lille, est l'auteur de plusieurs ouvrages importants sur la sculpture romane, particulièrement en Catalogne et en Espagne, etc. A la faveur d'un voyage aux Etats-Unis, où il s'est rendu en 1948 sur l'invitation de l'Inst. d'Hist. de l'Art de New-York, il fit la découverte, dont il nous fait part dans ce fascicule, de *Deux sculptures de l'abbaye des Moreaux, à Oberlin, Ohio*..... page 81

SLOW AMES

Director, the Springfield Art Museum, Springfield, Mo., has been a museum man and a collector of drawings since 1930, a college teacher since 1935, and did Quaker relief work in France and Germany after the war, until 1947, availing himself of the opportunity to further his art research on the spot. In this issue he surveys *Some Physical Types Favored by Western Artists* page 91

SAINTE-BEUVE

Diplômée de l'Ecole du Louvre, a déjà publié de nombreux travaux qui font honneur au grand nom qu'elle porte. Elle est, en effet, une descendante de l'auteur des *Lundis*, universellement réputé comme le « Prince de la Critique ». Dans ce fascicule, elle dégage tout l'intérêt d'un monument endommagé pendant la guerre: *le Tombeau de Phélypeaux de la Vrillière, à Châteauneuf-sur-Loire* page 117

RICH SCHWARZ

Visiting Prof. & Curator, the Davison Art Center, Wesleyan Univ., Middletown, Conn., since 1954 started his career in Vienna, and collaborated in establishing there the Barock Museum, the XIX Century Gallery and the Modern Gallery. Since 1940, he was in succession Res. Asst., the Albright Art Gallery, Buffalo, N.Y., and at the R.I. School of Design's Museum of Art, in Providence, R.I., becoming in 1946 its Curator of Paint., Prints & Drawings. He is the author here, in our section of *Notes on Drawings*, of a valuable note on *A Portrait Drawing by Edme Bouchardon* page 123

IOGRAPHIE

(par MARCEL AUBERT, membre de l'Institut; LOUIS HAUTECŒUR et ANDRÉ BLUM) page 127

L'article de M. Winslow Ames fait partie de la série d'articles devant paraître plus tard dans le volume d'essais dédiés à Hans Tietze.

Reproduit sur la couverture: Bouchardon. — Portrait d'Aliberti, 1732. — Musée d'Art, R.I. School of Design, Providence, R.I. (Détail.)

Tous les articles sont publiés en français ou en anglais et en traduction intégrale. Nous indiquons, à gauche, la pagination des articles originaux et, à droite, celle des traductions.

Prof. (since 1939) of the Hist. of Art, at the Univ. of Lille, is the author of several important works on Romanesque sculpture, particularly in Spain, etc. Invited to teach, in 1948, at the Inst. of Fine Arts, in New York, he discovered, while traveling throughout the United States, the *Two Sculptures From the Moreaux Abbey, at Oberlin, Ohio* (transl.).. p. 129 which he reports on in this issue.

Directeur du Musée de Springfield, Mo., est un homme de musées et amateur de dessins depuis 1930, un universitaire depuis 1935, et a travaillé aux œuvres de secours des Quakers, en France et en Allemagne, jusqu'en 1947, profitant de cette occasion pour poursuivre ses recherches artistiques. Dans ce fascicule, il passe en revue *Quelques physiques préférés de l'art occidental* (trad.) p. 131

A graduate of the Ecole du Louvre, has already signed a number of studies which stand up to her high family traditions. Indeed, she is a descendant of the author of *Lundis*, universally appreciated as the "prince of art critics." In this issue, she brings out all the interest of a war-damaged monument: *The Tomb of Phélypeaux de la Vrillière at Châteauneuf-sur-Loire* (transl.) p. 140

Devenu, en 1954, prof. et conservateur au Centre art. Davison, a commencé sa carrière à Vienne où il a collaboré à la fondation des galeries du baroque, du XIX^e siècle et de l'art moderne. Depuis 1940 il a été successivement attaché de recherches à la Albright Gallery et au Musée de la R.I. School of Design, devenant, en 1946, le conservateur du Dépt. des Peint., des Dessins et des Estampes de ce musée. Il publie ici, dans notre rubrique de *Dessins de Maîtres Anciens*: *Un portrait à la sanguine par Edme Bouchardon* (trad.) p. 143

The article of Mr. Winslow Ames is part of the series of articles to appear later in the volume of Essays in Honor of Hans Tietze.

Reproduced on the cover: Bouchardon.—Portrait of Aliberti, 1732.—Museum of Art, R.I. School of Design, Providence, R.I. (Detail.)

All articles are published in English or in French and in complete translation. Page numbers in the left column refer to the original articles, those in the right, to the translated section.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LA DOYENNE DES REVUES D'ART THE DEAN OF ART REVIEWS

*Publiée Mensuellement
Depuis 1859*

*Published Monthly
Since 1859*

Tous les articles paraissent
en français ou en anglais et
en traduction intégrale

All articles appear
in English or in French and
in complete translation

Prix de l'abonnement :

5.600 francs par an;

Prix de chaque numéro : 700 francs

Subscription price :

\$ 16.00 or £ 6.6.0 yearly;

Single copy : \$ 2.00 or 15/—

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS VIII. TEL. ELYSÉES 21-15

19 EAST 64 STREET, NEW YORK 21, N. Y. TEL. TRAFALGAR 9-0500

147 NEW BOND STREET, LONDON, W. I. TEL. MAYFAIR 0602